

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Filología Española

**LA REALIZACIÓN Y TRANSMISIÓN MUSICAL
DE LA POESÍA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL**

Memoria presentada por la
Licenciada MARÍA DEL CARMEN VALCÁRCEL RIVERA
para la obtención del Grado de Doctora;
realizada bajo la dirección del
Doctor DOMINGO YNDURÁIN MUÑOZ, Catedrático
de Filología Española de la Universidad
Autónoma de Madrid.

Madrid, 31 de Octubre de 1993.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Filología Española

LA REALIZACIÓN Y TRANSMISIÓN MUSICAL
DE LA POESÍA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

I

MARÍA DEL CARMEN VALCÁRCEL RIVERA
1993

A mi hijo

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de estos últimos siete años son muchas las deudas intelectuales, académicas y humanas que he ido acumulando. Por ello, quisiera expresar desde estas páginas mi más profundo agradecimiento a quienes, de muy diversa forma, han contribuido a que este trabajo llegara a su fin. Sin embargo, sólo yo soy la responsable de los errores, lagunas o equivocaciones que en él puedan encontrarse.

En primer lugar, deseo agradecer a mi maestro Domingo Ynduráin, Catedrático del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid y Director Académico de esta Tesis Doctoral, sus sugerentes ideas y acertadas directrices, así como su larga y renovada confianza hacia la presente investigación. Sin sus enseñanzas desde las clases y conferencias sobre "Literatura Española del Siglo de Oro" y su raro ejemplo de honestidad intelectual, estoy segura de que, sencillamente, nunca hubiera podido presentar este trabajo.

Mi público agradecimiento también a todos los profesores, colegas y alumnos del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid por sus

orientaciones y consejos y, sobre todo, por la vocación filológica y el gusto por la literatura que lograron inculcar en mí. Especialmente al Profesor Pablo Jauralde, quien, desde la asignatura de "Literatura Española y Edad de Oro" y sus Cursos Monográficos de Doctorado sobre "Manuscritos poéticos de los Siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid", influyó decisivamente en mi dedicación a la poesía áurea. Junto a sus palabras de apoyo y de ánimo, las voces amigas de otros compañeros de Edad de Oro, especialmente de Mariano de la Campa, José Montero Reguera, Dolores Noguera e Isabel Pérez Cuenca, que han influido, mucho más de lo que ellos se imaginan, en la existencia y conclusión de este trabajo.

Respeto y admiración como definición aproximada de mi agradecimiento hacia profesores, colegas y estudiantes de la Section d'Études Ibériques de la Universidad Stendhal de Grenoble, a los que expreso mi reconocimiento por sus críticas y múltiples ayudas, así como por el clima de camaradería y amistad del que disfruté durante mi estancia.

Es bien sabido que un trabajo como el presente exige la consulta de un gran número de material bibliográfico y documental. Desde estas líneas quiero expresar un agradecido homenaje a la abnegada y no suficientemente reconocida labor bibliotecaria de quienes me ayudaron en la consulta y estudio de manuscritos y libros en tantas y tantas bibliotecas.

A los bibliotecarios y encargados de la "Sección de Bibliografía", de la "Sección de Raros y Manuscritos"

y, especialmente, de la "Sección de Música" de la Biblioteca Nacional de Madrid.

A doña Dolores Vives y Cristina Brunet, quienes gentilmente pusieron a mi disposición todo el fondo poético-musical que alberga la Biblioteca Privada de don Bartolomé March.

A Madame Deblock, en la Bibliothèque de Beaux Arts de Paris, por su paciente y comprensiva ayuda en la localización y estudio del Cancionero [Musical] de don Alonso Núñez o Chansonnier Masson 56, así como por su generosidad en el ofrecimiento de respaldo técnico para su utilización.

Mi gratitud especial a Joaquín González, Profesor de Historia en la Universidad de Varsovia, por su colaboración amistosa, ya que, salvando un sinfín de barreras burocráticas, consiguió microfilmear el Ms. 40032 existente en la Universidad de Cracovia y logró que llegara a mis manos.

Debo dar las gracias públicamente también a la Fundación Ortega y Gasset que, a través de la concesión de una beca de ayuda a la investigación "Joan Maragall", me permitió consultar en la Biblioteca de Cataluña de Barcelona el Ms. Musical 454.

El tema de esta Tesis Doctoral plantea un maridaje entre la música y la poesía. El aprendizaje activo de la música no sólo ha resultado un incalculable enriquecimiento espiritual y estético, sino que también me ha ayudado a percibir desde una perspectiva más artística y menos aséptica mi labor investigadora. Recuerdo, pues,

con entrañable afecto mis amenas charlas con los profesores de Solfeo y Piano del Real Musical.

No sé si el reconocimiento de las muchas sugerencias, observaciones, críticas, consejos y ayudas bastará para expresar la inmensa deuda intelectual y de amistad contraída con Judith Etzion, Directora del Departamento de Musicología de la Universidad de Tel Aviv. Sin ella quizá hubiera igualmente concluido este trabajo, pero estoy segura de que no sería, ni mucho menos, el mismo.

Finalmente, no sólo palabras de agradecimiento para quien ha estado a mi lado durante estos años, disfrutando y sufriendo la gestación de algo más que estas páginas. A Jesús García Gabaldón, compañero de vida.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
I. EL TEXTO POÉTICO-MUSICAL EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL ...	21
1. Génesis músico-textual de la poesía renacentista: fijación de fuentes.	
2. Dinámica músico-textual de la poesía renacentista: creación - interpretación - recepción del texto poético-musical.	
II. REPERTORIOS POÉTICO-MUSICALES RENACENTISTAS	84
[c. 1490 - c. 1580].	
1. POLIFONÍA VOCAL:	
- <u>Cancionero Musical de la Colombina</u> [<u>o Cantinelas Vulgares puestas en Música por</u> <u>Varios Españoles</u>]	92
- <u>Cancionero Musical de Palacio</u>	130
- <u>Cancionero Musical de la Catedral de Segovia</u>	218
- <u>Cancionero Musical de Barcelona</u> [<u>Ms. 454 de la Biblioteca de Catalunya</u>]	247
- <u>Cancionero de Uppsala</u> [<u>o Cancionero del Duque de Calabria</u>]	260
- <u>Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli</u> [<u>o Libro de Tonos Antiguos</u>]	277
APÉNDICE: - Cancioneros musicales luso-españoles	309
<u>Cancionero Musical de Elvas</u> <u>Cancionero de Alonso Núñez</u> [<u>o Chansonnier Masson 56</u>].	
- Cancioneros musicales individuales ..	327
Juan Vásquez: <u>Villancicos y canciones</u> <u>a tres y a quatro</u> (Osuna, 1551); <u>Recopilación de sonetos y villancicos</u> <u>a quatro y a cinco</u> (Sevilla, 1560). Francisco Guerrero: <u>Canciones y</u> <u>villanescas espirituales</u> (Venecia, 1589).	
2. POLIFONÍA INSTRUMENTAL: REPERTORIOS PARA VIHUELA ...	351
- Estudio preliminar:	
- Fuentes y delimitación histórica.	
- Origen, intercambio y notación de los instrumentos.	
- El humanismo vihuelístico.	
- Carácter pedagógico y ámbitos de transmisión.	
- Música y texto.	

APÉNDICE:	- Composiciones para canto acompañado..	396
	- Composiciones instrumentales	408
III. FORMAS POÉTICAS EN LOS REPERTORIOS MUSICALES		
RENACENTISTAS: VERSIFICACIÓN, TEMAS Y FUENTES		440
1. Géneros de tradición española:		
- Canción cortesana		442
- Romance		483
- Villancico		539
- Misceláneos		724
- Endecha.		
- Ensalada.		
- Proverbio.		
2. Géneros de inspiración renacentista:		
- Canción madrigalesca		750
- Soneto		773
3. Géneros franceses e italianos		798
- <u>Chanson</u> .		
- <u>Frottola</u> - <u>Strambotto</u> - <u>Villanella</u> .		
APÉNDICE: Géneros en latín		824
- Versos latinos.		
- Géneros sacro-litúrgicos:		
Misas [partes de Misas] - Motetes		
y Cánticos Sacros - Salmos.		
IV. CONCLUSIONES		854
V. ÍNDICES		
- De primeros versos		866
- De compositores		937
- De poetas		982
VI. BIBLIOGRAFÍA		993

INTRODUCCIÓN

El proyecto de investigación que se presenta con el título de **La realización y transmisión musical de la poesía en el Renacimiento español** tiene por objeto estudiar la **situación tan especial de la poesía recogida en los repertorios poético-musicales del siglo XVI**. Mientras que en los últimos años los estudios musicológicos de otros repertorios (no españoles) tratan de la poesía-música en su conjunto, por desgracia casi no existen tales estudios en cuanto a la poesía-música española; si bien el tema suele ser tratado (con mayor o menor énfasis, depende de los autores) en las publicaciones modernas de los libros de música polifónica renacentista, éstas suelen separar el aspecto musical y poético de las obras (fenómeno totalmente ajeno a la realidad de la época); insistiendo más en el aspecto puramente musical, debido concretamente a que han sido musicólogos los que han llevado a cabo las ediciones.¹ También, aunque igualmente recientes, comienzan a ser

¹. Hilarión Eslava, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell iniciaron la labor de divulgación de nuestra música nacional; labor a la que contribuyeron también, entre otros, el Conde de Morphy, John B. Trend, el Padre Villalba, Jesús Bal y Gay, Rafael Mitjana, Higinio Anglés, José Romeu Figueras, Leopoldo Querol Rosso, Miguel Querol Gavaldá... Vid. BIBLIOGRAFÍA.

habituales las investigaciones en los repertorios poético-musicales renacentistas como fuentes imprescindibles para el estudio de la literatura española del siglo XVI; a este descubrimiento tardío se debe la escasez de estudios, que, por otra parte, utilizan únicamente las fuentes musicales como fuentes textuales para señalar variantes y establecer concordancias, es decir, pasan de una fuente poética a otra fuente también poética.

Muchos estudios literarios mencionan el papel central de la música en la transmisión oral de las piezas poético-musicales, pero todavía no hay un estudio metodológico de los cambios específicos de estas composiciones a causa de la música (sí lo han presentado los estudios en etnomusicología en cuanto a la música tradicional, pero todavía no en la polifónica; justamente porque en la metodología de los estudios etnomusicológicos se concibe la poesía unida a la música como fenómeno funcional de la sociedad o de la cultura²). Al ofrecer un proceso concluido, muchos filólogos olvidamos que la música modificó sustancialmente los textos poéticos; ignoramos que hay ciertos rasgos musicales que influyeron directamente en el cambio textual; y modificar e influir no sugieren, necesariamente, que la poesía tenía a priori una existencia independiente y luego la música entró en

². Por ejemplo, en las investigaciones sobre romances sefardíes. Para una bibliografía selecta sobre el tema puede verse Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, "The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links", *Ethnomusicology*, 32, 3 (Spring/Summer 1988), pp. 34-37.

escena para trastocarla, sino que ambas, poesía y música, evolucionaron juntas (conviene no olvidar que, en muchos casos, los textos que tenemos ya han sido transformados por la música).

Por ello, es hora de retomar conceptos comunes para romper con algunas ideas preconcebidas que siguen funcionando en torno a la unión entre **texto-música** y abordar, aunque sólo sea como pauta de trabajo inicial, **el papel de la música en la génesis y transformación del texto poético renacentista**. Nos acercaremos a este proceso de transformación dinámica del texto poético a través de la música en el capítulo I. **EL TEXTO POÉTICO-MUSICAL EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL**. Se trata, sin duda, de un tema enormemente complejo, múltiple y abierto, que plantea infinidad de cuestiones.

Podemos considerar, en principio, que la labor del juglar medieval se había bifurcado en el siglo XVI: las composiciones poético-musicales siguieron difundiéndose tradicionalmente entre el pueblo,³ mientras que los compositores cortesanos, por su parte, adoptaron esos temas conocidos (pasando o no por las manos de un poeta),⁴

³. Prueba de ello sería la pervivencia actualmente de romances del Siglo de Oro entre la comunidad sefardí. Se puede ver la ya clásica obra de Manuel Alvar, El romancero. Tradicionalidad y pervivencia (Barcelona: Planeta, 1970); los indispensables trabajos de Armistead, El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-índice de romances y canciones (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980), en colaboración con Sánchez Romeralo y Suzanne H. Petersen; el Catálogo General del Romancero de Diego Catalán et al. (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982-84), 3 vols.; y el artículo de Judith Etzion y Susana Weich-Shahak (Ibid.).

⁴. Aunque podríamos suponer que la única diferencia entre una composición cortesana y otra popular estriba en que mientras el pueblo cantaba la composición escuetamente o con acompañamiento de guitarra, en las cortes se armonizaba la misma melodía a varias voces y se tocaba con algún instrumento considerado culto (arpa, vihuela...), lo cierto es que carecemos de datos que nos permitan explicar cómo era la

transformándolos en composiciones polifónicas y fijándolos por medio de la escritura. En este proceso, como veremos en el apartado 1.1. **Génesis músico-textual de la poesía renacentista: fijación de fuentes**, el compositor podía respetar texto y/o melodía originarios enriqueciéndolos armónica o polifónicamente, reforzando así su carácter expresivo; podía mezclar una melodía propia con texto y/o melodía tradicionales -buscados a propósito o porque retornan como ecos anclados en la memoria popular-; o bien podía modificar completamente texto y/o melodía tradicionales -respetando o no unos mínimos acordes melódicos que hicieran recordar la música- dando lugar a una nueva composición.

Por otra parte, en el apartado 1.2. **Dinámica músico-textual de la poesía renacentista: creación - interpretación - recepción**, analizaremos cómo el estudio del texto recogido en los cancioneros musicales sólo es posible teniendo en cuenta la adecuación o manipulación textual y contextual por parte del autor, puesto que aparece desprovisto de todo entorno de expresión oral (espontaneidad, instantaneidad, naturalidad...). Partiendo de las fuentes documentales conservadas, pretendemos dibujar un amplio panorama de posibilidades: ¿cómo se sitúa la poesía musicada en relación con el resto de la producción poética?; ¿qué papel ejercieron los

práctica musical popular frente a la cortesana. Por otro lado, no nos vamos a detener en el problema que la interacción entre poesía "popular" y culta plantea y que ya han expuesto numerosos críticos; entre ellos Margit Frenk, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", Estudios sobre lírica antigua (Madrid: Castalia, 1978), pp. 47-80 y Leopoldo Querol en su "Introducción" al Cancionero de Uppsala (Madrid: Instituto de España, 1980), p. 19.

compositores y los ejecutantes en el proceso de creación, modificación y transmisión de los textos poéticos?; ¿en qué medida afectó la música a la difusión de los textos?...

En principio, parece evidente que sólo podemos dar cuenta del texto musicado en el siglo XVI a través del texto escrito recogido en:

- CANCIONEROS DE POLIFONÍA VOCAL.

La polifonía vocal se conserva, generalmente, en fuentes manuscritas, frente a la publicación de las recopilaciones individuales⁵;

- REPERTORIOS INSTRUMENTALES.

En ediciones tipográficas, adquiriendo un lugar privilegiado, dentro de este grupo, la música para vihuela y

- de forma muy minoritaria, en algunos **TRATADOS TEÓRICOS DE MÚSICA.**

Sin embargo, junto a los repertorios poético-musicales, en algunas fuentes puramente textuales (normalmente enmarcadas en el ámbito de la representación teatral o la música religiosa), ciertos textos presentan indicios de que debieron ser cantados, aunque hayan llegado hasta nosotros sin notación musical. Nos referimos a indicaciones como Villancico o Canción al tono de...⁶ o

⁵. En primer lugar, su uso y ejecución eran limitados, sobre todo en las composiciones sagradas destinadas a los cantores de la Corte o de las catedrales; en segundo lugar, y quizá sea la razón más importante, la técnica de impresión de los españoles estaba algo atrasada en comparación con la de otros países y, por ende, era más costosa. Fue en Italia donde se publicó la mayoría de las ediciones españolas de polifonía vocal. En las imprentas venecianas:

- el Cancionero de Uppsala (Venecia, 1556);
 - los Motetes de Tomás Luis de Victoria (Venecia, 1576) y su Missarum Liber Primus (Venecia, 1576);
 - los libros de Fernando de las Infantas: Sacrarum varii styly Canticorum tituli Spiritu Sanctis. Liber I, II (Venecia, 1578) y Liber III (Venecia, 1579).
- Y en las romanas:
- el Missarum Liber Secundus (Roma, 1583) de Victoria.

⁶. Tono designaría la melodía con que se cantaba la letra o composición cantable o música y texto unidos: "...les tonadas ou mélodies prenaient le nom du premier vers du poème qui se chantaient

ejecución por medio de acotaciones escénicas⁸ o bien a través de referencias en el diálogo de los personajes.⁹

Y ya, de forma mucho más sutil, debemos considerar el texto poético como texto musical. No es exagerado afirmar que la poesía si no se canta o no presenta música, está hecha con la intención de que la tenga; el poeta crea su propia música. Con palabras de Elías Rivers:

En el discurso poético (...) lo que se nos impone es la primacía del significante material, del verso como unidad métrica. La materialidad del verso, hoy visual en la página escrita, es primordialmente fónica y acústica para el lector y oyente. (...) la composición poética es siempre oral, uno siempre compone mentalmente los versos antes de transcribirlos en el papel, y (...) el poeta tiene en su memoria palabras y textos ajenos que funcionan ahí acústicamente, rítmicamente.¹⁰

Teniendo en cuenta que son posibles tres acercamientos en el estudio del texto poético-musical

8. "Y finalmente se van todos a le adorar cantando el villancico que en fin es escrito en canto de órgano". Egloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo en Farsas y Eglogas de Lucas Fernández; ed. de M^a Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1981), p. 165.

9. [Tañen las damas sus instrumentos
 y dize ARTADA]
ARTADA. Señora, ¿qué cantaremos?
FLÉRIDA. Julián lo dirá presto.
DON DUARDOS. Señoras, cantad aquesto:
 "¡Oh, mi pasión dolorosa,
 aunque penes, no te quexes,
 ni te acabes, ni me dexes"
 [Tragicomedia de Don Duardos de Gil Vicente; ed.
 de Dámaso Alonso (Madrid: C.S.I.C., 1942), p. 80. La
 negrita es nuestra].

10. Elías L. Rivers, "La oralidad y el discurso poético", Edad de Oro, VII (1988), pp. 16 y 19 respectivamente. Los estudios de Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Tomás Navarro Tomás, Francisco Rico y el mismo Elías Rivers [Vid. BIBLIOGRAFÍA] han hecho patente el interés no sólo por lo escrito, sino también por los esquemas melódicos que guían al poeta a la hora de elegir una palabra determinada: la sonoridad en la dicción, la musicalidad, las sugerencias fónicas....; intentando ahondar en esa adecuación entre el sentido y el ritmo poético. No obstante, el tema -tan atractivo y sugerente como complejo y amplio- obligaría a abordar la diferencia entre la creación poética en una cultura puramente oral y otra escrita, ya que "la composición mental" en cada cultura es totalmente distinta.

renacentista:

1. estudio del texto conservado en los repertorios poético-musicales;
2. estudio del texto con indicaciones o referencias a una posible ejecución musical;
3. estudio del texto poético como unidad, en su concepción, eminentemente musical;

nos limitaremos, en esta investigación, al primer aspecto; esto es, al texto transcrito en notación musical y conservado en las recopilaciones polifónicas más representativas desde finales del siglo XV hasta el último tercio, aproximadamente, del siglo XVI.¹¹

El capítulo de II. REPERTORIOS se divide en los apartados de:

1. POLIFONÍA VOCAL y
2. POLIFONÍA INSTRUMENTAL;

y se abre cronológicamente a finales del siglo XV, porque en los últimos años del siglo confluyen, muy significativamente, el proceso de elevación de la poesía tradicional a los ambientes cortesanos y palaciegos, y la búsqueda de un estilo musical propio que refleje la consolidación definitiva del nacionalismo español (motor esencial del reinado de los Reyes Católicos); y lo

¹¹. Los repertorios poético-musicales que estudiamos en el presente trabajo quedan enmarcados por:

- el Cancionero de Montecassino (c. 1430-1480. Archivo de la Abadía de Montecassino, I-MC N871). Aunque se trata de un cancionero eminentemente napolitano, recoge canciones catalanas y castellanas de la Corte aragonesa de Alfonso V en Nápoles, siendo el repertorio más representativo de los primeros pasos dados por la polifonía vocal española en el siglo XV. (The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century; edited by Isabel Pope and Masakata Kanazawa, Oxford: Clarendon Press, 1978) y

- el Cancionero de Turín (1580-1590. Turin, Biblioteca Nazionale, MS I-14), que inaugura el panorama polifónico barroco, en gran parte todavía por descubrir y estudiar (Judith Etzion, "The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c.1650: A survey of literary content and textual concordances", Revista de Musicología, XI, 1, enero-junio (1988), pp. 65-107).

cerramos en torno a 1580, puesto que las dos últimas décadas del siglo XVI, con el nacimiento de los romances nuevos, plantean el origen de nuevos géneros.

Entran en este ámbito cronológico:¹²

- Cancionero Musical de la Colombina
[o Cantinelas Vulgares puestas en Música por Varios Españoles (c. 1490)] .
- Cancionero Musical de Palacio (1500-1521).
- Cancionero Musical de la Catedral de Segovia.
(Finales del XV y principios del XVI).
- Cancionero Musical de Barcelona
[Ms. 454 de la Biblioteca de Catalunya. Copia del primer tercio del siglo XVI];
- Cancionero de Uppsala
[o Cancionero del Duque de Calabria (Venecia, 1556)] y
- Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli
[o Libro de Tonos Antiguos (1569)].

También se mencionarán, aunque no serán analizados a fondo, los dos cancioneros musicales luso-españoles coetáneos:

- Cancionero de Elvas (finales siglo XV-principios siglo XVI) y
- Cancionero de don Alonso Núñez
[o Chansonnier Masson 56 (¿1540-1570?)].

Durante algún tiempo dudamos sobre la inclusión o no de los **cancioneros estrictamente individuales** de Juan Vásquez:

- Villancicos y canciones a tres y a cuatro
(Osuna, 1551) y
- Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco (Sevilla, 1569).

En un estudio sobre la poesía musicada del siglo XVI español no podía faltar, sin duda, la obra y la figura de Juan Vásquez (aunque también hemos de reconocer que

¹². En su monografía La música en la Corte de los Reyes Católicos (pp. 217-234), Higinio Anglés indica 44 fuentes de música polifónica hispana compuesta entre 1430 y 1530. Nos ha sido imposible acceder a muchas de estas fuentes manuscritas e impresas, bien por la dificultad de consultarlas en bibliotecas y archivos extranjeros, bien porque, desgraciadamente, muy pocas han sido transcritas y publicadas totalmente en ediciones modernas.

merece un estudio totalmente independiente, todavía sin realizar).

También nos referiremos a la obra **individual** de otro gran compositor renacentista, Francisco Guerrero, ya que la publicación de sus Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589) concluye una obra ya conocida con anterioridad y que sirvió de ejemplo a grandes compositores de la época. La producción y figura del músico sevillano, igual que en el caso de Juan Vásquez, merecen y exigen un estudio mucho más extenso, enmarcado no sólo en el ambiente humanista sevillano del círculo de Pacheco, sino también en el contexto de la música religiosa de la época; haciendo además hincapié en los rasgos formales, rítmicos, lingüísticos, retóricos... de sus composiciones "a lo divino" y los textos profanos que se encuentran tras las mismas.

En el capítulo dedicado a la **POLIFONÍA INSTRUMENTAL**, estudiaremos los siete repertorios vihuelísticos renacentistas:

- Luys Milán, Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro (Valencia, 1536).
- Luys de Narváez, Los seys libros del Delphín de Música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538).
- Alonso Mudarra, Tres Libros de Música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546).
- Enríquez de Valderrábano, Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas (Valladolid, 1547).
- Diego Pisador, Libro de Música de vihuela (Salamanca, 1552).
- Miguel de Fuenllana, Orphénica Lyra (Sevilla, 1554).
- Esteban Daça, El Parnaso (Valladolid, 1576).

En el conjunto de estas siete obras, la música está expresamente escrita para la vihuela; sin embargo,

según costumbre de la época, organistas y clavicordistas ejecutaban obras para vihuela, y música para tecla se tocaba también con instrumentos de cuerda. Por ello, mencionaremos esta literatura híbrida para cuerdas o teclado, a la que pertenecen las obras de:

- Luys Venegas de Henestrosa, Libro de Cifra Nueva (Alcalá, 1557).
- Tomás de Sancta María, Libro llamado arte de tañer fantasía (Valladolid, 1565) y
- Antonio de Cabeçón, Obras de música para tecla, arpa y vihuela... Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón, su hijo (Madrid, 1578).

Las piezas que integran los repertorios vihuelísticos están escritas:

- para canto solo y/o acompañado por un instrumento (principalmente de cuerda).

El repertorio de composiciones para canto y/o canto acompañado instrumentalmente da cabida prácticamente a todos los géneros poéticos españoles y europeos del siglo XVI [canción, romance, endecha, ensalada, proverbio, madrigal, soneto, chanson, frottola, strambotto, villanella...]. El índice genérico y temático de estas formas poético-musicales constituye el primer apartado del **APÉNDICE a 2. POLIFONÍA INSTRUMENTAL: REPERTORIOS PARA VIHUELA**];

- para instrumento solista.

En estos casos, el artista disponía de una amplia gama de posibilidades para demostrar su imaginación y talento musicales [contrapunto, danzas, diferencias, fabordones, fantasías, fugas, glosas, sonetos, tientos y versos]; normalmente las piezas se creaban sobre el tema de alguna composición melódica famosa en la época. En principio, estos géneros estrictamente musicales no respondían al carácter filológico que queríamos dar al trabajo; sin embargo, tampoco nos atrevimos a suprimirlos, puesto que muchas de las formas estróficas se materializaron y difundieron gracias a estas formas instrumentales (baste recordar las "diferencias" o "variaciones" sobre el "Conde Claros" o el "Guárdame las vacas"); por lo tanto, decidimos incluir un pequeño estudio de las mismas en un segundo apartado del **APÉNDICE** al capítulo de **POLIFONÍA INSTRUMENTAL**.

Finalmente, aunque eludiremos su estudio pormenorizado en esta ocasión, nos servirán de guía muchas de las referencias poético-musicales apuntadas en:

- Glose sopra le Cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone de Diego Ortiz (Roma, 1553);
- la Declaración de instrumentos de Juan Bermudo (Osuna, 1555) y
- los Siete Libros de Música de Francisco Salinas (Salamanca, 1577).

El análisis de cada una de estas fuentes poético-musicales consta de:

- una breve descripción del repertorio;
- algunos datos históricos de interés acerca de la obra;
- una clasificación genérica y temática de las formas poéticas conservadas.

Como se verá en los apartados correspondientes a cada forma poético-musical, aunque el texto en castellano es el predominante, se incluyen asimismo textos en galaico-portugués, catalán, vasco, francés, flamenco, italiano y latín. Sin embargo, los textos suelen estar mal transcritos, puesto que los copistas trabajaban de oído y no conocían estos idiomas; además, las composiciones no se reúnen por la lengua en que han sido escritas, sino por el género; por ejemplo, las villanescas, ya sean en italiano o en castellano, forman un todo independiente de otras composiciones (romances, villancicos, sonetos...), aunque estas últimas estén escritas también en la misma lengua.

Asimismo, los cancioneros poético-musicales presentan una yuxtaposición desordenada de temas, y aunque sería posible hacer un estudio y clasificación de los temas y motivos más comunes en las distintas composiciones musicales [algunas de las cuales son recogidas y ordenadas por Margit Frenk en su Corpus¹³], lo cierto es que éstas se incluyen al margen de toda sistematicidad

¹³. Margit Frenk, Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII) (Madrid: Castalia, 1987).

temática.¹⁴ De todas formas, sin dedicar un capítulo específico a los temas de las composiciones poetico-musicales,¹⁵ sí se mencionan, mínimamente, los contenidos más comunes en los distintos repertorios primero y posteriormente en el estudio de los géneros poético-musicales con el fin de establecer relaciones o aportar nuevos datos; y

- una lista de los compositores y poetas reconocidos.

Raramente aparece el nombre del autor de los textos poéticos, aunque sí, algunas veces, el del compositor [en el siglo XVII a veces también el del recopilador¹⁶]; la mención explícita del compositor puede ayudar muchísimo para fechar los cancioneros, con la salvedad de que las composiciones que recogen pueden ser coetáneas o anteriores. La autoría o atribución de las composiciones a determinados músicos o poetas va acompañada de una mínima semblanza biográfica; sin pretender, en ningún caso, establecer una completa biografía de poetas y compositores renacentistas.

Estudiamos en el capítulo III. la **VERSIFICACIÓN**,
TEMAS Y FUENTES de las formas poéticas conservadas en todos los repertorios musicales citados:

Los géneros poéticos de tradición española:

- la canción cortesana;
- el romance;
- el villancico y
- los misceláneos como:
 - la endecha;
 - la ensalada y
 - el proverbio,

14. Con el respeto que la ordenación de Margit Frenk nos merece, consideramos que toda división temática es: arbitraria, puesto que una misma composición, por el tema, puede ser incluida en varios apartados temáticos a la vez; incongruente, puede suceder que tengamos que "incluir" las composiciones de "malmaridada" en los amores dichosos (Vid. Corpus) y peligrosa, ya que puede llevar a través de círculos concéntricos de divisiones y subdivisiones hasta una organización "absurda", en la que a cada tema o motivo le corresponda exclusivamente una pieza.

15. Base de un artículo que estamos realizando y que verá pronto la luz.

16. En algunos repertorios poético-musicales del siglo XVII es habitual encontrar el nombre del recopilador: Claudio de la Sablonara en la recopilación que lleva, precisamente, su nombre: Cancionero de la Sablonara y Diego Pizarro en el Libro de Tonos humanos.

conviven con las nuevas formas de inspiración renacentista:

- la cancción madrigalesca y
 - el soneto,
- y con formas francesas e italianas:
- la chanson;
 - la frottola;
 - el strambotto y
 - la villanella.

El gusto por el mundo clásico que se refleja en el canto de versos latinos y, finalmente, los géneros sacro-litúrgicos (misa; motete; himno sagrado y salmo), contrapunto espiritual que está presente en casi todo el repertorio textual-musical renacentista, constituyen el **APÉNDICE** al capítulo.

Debemos advertir que, en el análisis de cada una de las formas poético-musicales, no se tratará:

- el aspecto musical de los textos.

La peculiar unión entre música y poesía en estos repertorios implica también un trabajo crítico entre filólogos y musicólogos; interdisciplinariedad que unos y otros deseamos pero que, paradójicamente, sigue sin llevarse a cabo de forma efectiva. El estudio de la melodía de las piezas poético-musicales exige la ayuda de un musicólogo, sobre todo si no somos capaces de movernos perfectamente en ambos campos, el musical y el poético; labor combinada que se materializará, tal vez, en un futuro no muy lejano;¹⁷

- los aspectos sociológicos que rodearon a los textos poético-musicales renacentistas.

Es decir, no vamos a describir ni el ambiente literario, ni el ambiente musical, ni el ambiente palaciego en el que se realizaron

¹⁷. Hace tiempo que planteé a la Dra. Judith Etzion (Profesora de "Historia de la Música Española" en la Universidad de Tel-Aviv y actualmente Profesora Invitada en el Depto. de Musicología de la Universidad de Salamanca) la necesidad de publicar un Catálogo de las composiciones poético-musicales en los siglos XVI y XVII (con un estudio introductorio del ambiente literario-musical que rodeó la producción, transmisión y recepción de tales textos; un análisis genérico de las distintas formas poético-musicales y un corpus lo más completo posible de todas las piezas). Proyecto que espero llevar a cabo como continuación de la labor iniciada en esta Tesis Doctoral y en el que, gracias a una labor conjunta, se complementarían, por fin, el aspecto filológico y el musicológico.

y transmitieron tales composiciones;¹⁸

- la transcripción de los textos poético-musicales; aunque a veces se utilicen transcripciones completas como ejemplos.

Es cierto que existen ediciones modernas (no todas ellas muy fiables) y una labor continuada (a través del Instituto de Musicología del C.S.I.C.) en la publicación de nuestras obras de polifonía renacentista; pero es mucho, afortunadamente, lo que queda por hacer y también mucho, desgraciadamente, lo que hay que enmendar.¹⁹

El estudio genérico y temático de cada forma poético-musical precede al apartado de estudio crítico, que recoge, en orden alfabético, los primeros versos de todas las composiciones poético-musicales.²⁰ Al incipit de la composición sigue el establecimiento de:²¹

18. Para aspectos relacionados con este tema, puede verse la recopilación publicada por Iain Fenlon, The Renaissance. (From the 1470s to the end of the 16th century (London: Macmillan Press, 1989).

19. El Instituto Español de Musicología, dependiente del C.S.I.C., se propuso, desde mediados de este siglo, la edición de las obras completas de los más ilustres polifonistas del siglo XVI.

20. En la transcripción del primer verso hemos actualizado acentos, uso de mayúsculas, disolución de abreviaturas, la vacilación gráfica u-y y la g larga; también hemos añadido vocales elididas [que aparecen entre corchetes]; respetamos, no obstante, las contracciones de artículo y preposición (del tipo deste, desa...). En todos los demás casos se mantiene la grafía de la primera fuente poético-musical citada.

21. Es innegable la deuda que debemos a Margit Frenk y su Corpus en la realización de este aparato crítico. De todas las secciones que Frenk introduce en su obra, tan sólo hemos adoptado algunas de ellas, incorporando -como se puede apreciar infra- las variaciones y modificaciones que hemos considerado oportunas: **FUENTES POÉTICO-MUSICALES; OTRAS FUENTES; VARIANTES; CONTEXTOS; VERSIONES y CORRESPONDENCIAS**. Resulta obvio señalar que no se ha pretendido, en ningún caso, emular este "opus magnum", sino, con toda nuestra admiración y respeto, hacer buen uso de él.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES.

Las fuentes poético-musicales, ordenadas cronológicamente, aparecen citadas con una letra mayúscula en negrita y de forma abreviada. Si un mismo texto aparece más de una vez en la misma fuente sólo se consignará bajo una letra.

En la mayoría de los casos se ha consultado la fuente original; en los que ha sido imposible, copiamos de la edición moderna más fidedigna. La/s fuente/s va/n seguida/s por el/los folio/s o página/s en que puede localizarse el texto.

El problema que este punto plantea es cómo discernir cuándo estamos ante una versión de un mismo texto o cuándo ante un texto distinto. Siguiendo las directrices adoptadas por Margit Frenk en su Corpus, hemos creído conveniente:

- reunir bajo un mismo número los textos idénticos o casi idénticos;
- separar con el mismo número y letras mayúsculas distintas las versiones de un mismo texto y
- separar con números distintos los textos claramente diferentes.

En una segunda fase, ¿qué versión elegir como modelo o, lo que denomina Margit Frenk, texto base?²² La transmisión de un texto cantado provoca más cambios que una transmisión manuscrita: confusiones, lapsus, contrasentidos, invenciones...; dado el carácter proteico del texto cantado, no existe una elección entre varios textos, las variantes conviven de una forma simultánea en la memoria. El texto origen no guarda, pues, ningún valor, sino los estratos, dimensiones, variantes, versiones... que adquiere durante el proceso de su transmisión; por eso, hemos adoptado el incipit de la fuente poético-musical -presumiblemente- más antigua, pero defendiendo, junto con Frenk, que "el texto base no es ni anterior, ni necesariamente "mejor", que las otras versiones, y tanto el lector común como el estudioso deberían conocerlas todas";²³ conocerlas y reconstruirlas gracias a la identificación de variantes y versiones.

OTRAS FUENTES

Sin pretender ser exhaustivos, en este apartado intentamos recoger todas aquellas apariciones del texto en fuentes no musicales.

22. Ibid. Sección 4. El "texto base" y las demás versiones; pp. x-xi del "Prólogo".

23. Ibid.

repeticiones innecesarias y, con frecuencia, desorbitadas, se remite a veces de forma abreviada a la obra o autor que permita su identificación.

VARIANTES

Sólo se señalan las variantes con otras fuentes poético-musicales.

No consideramos como **VARIANTES** las diferencias puramente ortográficas.

CONTEXTOS

Este apartado da cabida a todos aquellos comentarios u observaciones sobre los textos, tales como: "sólo incipit"; "sin música"; "a sonada de"; "en italiano"...

CORRESPONDENCIAS

Se señalan aquellas composiciones que guardan algún tipo de relación con el texto citado.

Con todo el repertorio poético-musical se establecen, finalmente, los siguientes **ÍNDICES**:

1. De primeros versos.²⁴
2. De compositores.
3. De poetas.

Al abordar la poesía musicada en el Renacimiento español nos dimos cuenta de que el tema nos obligaba a penetrar en un terreno en el que confluyen, al mismo tiempo, aritmética, física, astronomía, religión, medicina, canto, ejecución de instrumentos, danza y, cómo no, poesía. Por ello, intentamos delimitar nuestras fronteras de estudio y prescindir, por el momento, de temas que afectan a la realización y transmisión musical

²⁴. No separamos el primer verso del estribillo y el primer verso de la copla, puesto que concebimos la composición como unidad poético-musical; en el caso de que en dos composiciones coincida el estribillo pero no las coplas, estaríamos ante dos piezas distintas, siendo citados sus incipit independientemente.

de la poesía renacentista de forma tangencial. Por ello, renunciamos a profundizar en el marco o saber general en el que se desenvolvió la música renacentista, tanto en lo que concierne a su dimensión teórica como práctica.²⁵

También nos hemos visto obligados a dejar para posteriores estudios la indagación en otras dos fuentes poético-musicales muy importantes en el siglo XVI: el teatro y la Iglesia. Ambos temas exigirían, de entrada, aunar mucho material disperso, con la imposibilidad añadida -en el caso de la polifonía religiosa- de acceder a archivos episcopales y catedralicios.²⁶

La ausencia de los estudios que "deberían haber seguido a la edición moderna de los cancioneros musicales"²⁷ entorpece, y en muchos casos imposibilita,

25. En general, casi todos los teóricos del Renacimiento -en una u otra medida- heredan el concepto medieval de la música especulativa, aunque mezclado con el resurgimiento y adaptación de las ideas neoplatónicas. En la edición moderna del Vergel de Música de Martín de Tapia [1570] (Madrid, 1954; colección "Joyas bibliográficas") se traza un índice sumario del caudal bibliográfico sobre la música especulativa en los siglos XV y XVI (pp. 16-19). Vid. también M. Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas, Madrid, 1947, vol. II; León Tello, Estudios de historia de la teoría musical, Madrid, 1962; S. Corbin, "Musica spéculative et cantus pratique", Cahiers de civilisation médiévale, V (1962), pp. 1-12; Francisco Rico, El pequeño mundo del hombre. (Madrid: Alianza, 1986); A. C. Crombie, Science, Optics and Music in Medieval and Early Modern Thought (London and Ronceverte: The Hambledon Press, 1990). Sin duda, el mejor estudio sobre el humanismo renacentista musical sigue siendo el de Claude Palisca, Humanism in Italian Renaissance Musical Thought (London: Yale University Press, New Haven, 1985).

26. José María Lloréns Cisteró describe en "La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas" [Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), vol. 1, pp. 185-287] las obras de los polifonistas, los compositores de música instrumental y los tratadistas de canto de órgano y tablatura de la segunda mitad del siglo XVI; exponiendo la dificultad que supone presentar un panorama completo: primero, por la ausencia de catálogos de los diferentes archivos; y segundo, por el problema de recabar todas las fuentes conservadas en el extranjero.

27. Como señala Juan José Rey, Danzas cantadas en el Renacimiento español (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978), p. 11.

un análisis acabado del problema. En ese sentido, el presente trabajo es un grano de arena más en la labor -no por dificultosa menos comprometida- de conocimiento de nuestra poesía musical renacentista.

**I. EL TEXTO POÉTICO-MUSICAL
EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL.**

1. Génesis músico-textual de la poesía renacentista:
fijación de fuentes.

Entre las manifestaciones orales y escritas, tomadas en sentido estricto, el texto poético musical se presenta como una forma híbrida, fruto de la interacción entre el texto oral (basado sólo en la percepción auditiva del mensaje) y el texto escrito (basado en la percepción visual del mismo). Si bien la representación teatral, el diálogo narrativo, los sermones, los refranes... participan de esa misma oralidad mixta o híbrida, es, concretamente, en la lírica cantada, donde **escritura y oralidad** aparecen estrechamente unidos; es decir, los textos poético-musicales, aunque se escriban, se piensan como realización musical.¹ Desgraciadamente, el conjunto de textos musicales que se conserva del siglo XVI es sólo la punta de un iceberg cuya base desconocemos. Un gran número de referencias literarias nos permite suponer que se cantaron muchos más textos que los que han sobrevivido en los

¹. Para cualquier tema relacionado con la oralidad y la escritura, son imprescindibles los trabajos de Paul Zumthor, La letra y la voz de la "literatura" medieval (Madrid: Cátedra, 1989) y su Introducción a la poesía oral (Madrid: Taurus, 1991). Puede verse también, para una actualización del tema, el vol. VII de Edad de Oro sobre la "Literatura oral en los Siglos de Oro" (1988), que reseña Alberto Montaner Frutos en "El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII", Criticón, 45 (1989), pp. 183-189.

repertorios musicales. Una explicación bastante común² a esta escasez de fuentes poético-musicales sería admitir que la mayoría de las recopilaciones debieron perderse en incendios, desastres y avatares históricos;³ pero, ¿por qué las guerras no acabaron también con las recopilaciones poéticas o con la música sagrada? Se puede y debe englobar tal idea en un panorama mucho más amplio y lógico:

- la música siempre fue un arte minoritario;
- no se copiaban tanto las partituras ni circulaban tan de mano en mano y
- la imprenta española no era muy generosa con sus músicos, presentando un retraso mayor que el resto de los países europeos.⁴

Sin embargo, más que hablar de "desidia" o de "esterilidad" de la música española, conviene tener en

². Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española, I, pp. 77 y ss.

³. Como el incendio del Alcázar de Madrid en 1734 o el terremoto en Portugal que destruyó la biblioteca de Juan IV. Ibid.

⁴. La ya clásica obra de Antonio Rodríguez Moñino, Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Madrid, 1965) puso el acento, por primera vez, en la peculiaridad de la poesía española, concebida no sólo como hecho literario, sino también como fenómeno social; abriendo el campo de investigación literaria a lo que denominó realidad histórica. Realidad histórica que -matizando el concepto por él acuñado- englobaría tanto el proceso de creación, como el de transmisión y consumo. El interés de Rodríguez Moñino por la peculiar transmisión poética durante los siglos XVI y XVII (en volúmenes impresos con obra individual, en textos manuscritos, en pliegos poéticos y en antologías o cancioneros colectivos) siguió siendo el tema central de dos de sus obras posteriores: Poesía y cancioneros (siglo XVI) (Madrid: Castalia, 1968) y La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro; prol. y ed. al cuidado de Edward M. Wilson (Barcelona: Ariel, 1976). Aunque no se ocupen de los problemas específicos de la poesía musicada, sobre las peculiaridades de la creación, circulación y recepción literarias en los Siglos de Oro pueden verse los trabajos de Jaime Moll, "El libro en el Siglo de Oro", Edad de Oro, I (1982), pp. 43-54 y "Transmisión y público de la obra poética", Edad de Oro, IV (1985), pp. 71-85; el artículo de Pablo Jauralde, "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII", Edad de Oro, I (1982), pp. 55-64; el trabajo de Margit Frenk, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro" en Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Roma: Bulzoni, 1982), I, pp. 101-123, fundido junto con otros estudios en "Ver, oír, leer...", Homenaje a Ana María Barrenechea (Madrid: Castalia, 1984), pp. 235-240; y, últimamente, M^a Cruz García de Enterría, "Lectura y rasgos de un público", Edad de Oro, XII (1992), pp. 119-130.

cuenta que estamos ante una **cultura musical improvisada**. Es decir, no había necesidad de preservar y transmitir de forma escrita esta música;⁵ podemos suponer que existía en España una tradición musical oral (mucho más desarrollada que la escrita) que debió sumarse a una tradición muy importante de música improvisada que desconocemos.⁶

No hay que olvidar, tampoco, que todas las obras musicales conservadas proceden de la élite social, de la corte real o cortes señoriales⁷: no son el **corpus** de composiciones poéticas que se cantaron en el siglo XVI, sino un **corpus** muy reducido de éstas. Los tonos que acompañaban a los textos poéticos; las melodías con que se cantaban muchos romances; la música que se ejecutaba en las fiestas palaciegas, populares o religiosas... sigue

5. No olvidemos, por ejemplo, que no tenemos fuentes musicales escritas italianas del siglo XV.

6. La producción musical de Luys Milán no pudo haber surgido de la nada; su obra debe mucho a una tradición idiomática instrumental española de rasgos improvisatorios. Por eso, El Maestro adquiere un marcado carácter didáctico: se trataba de agradar, entrenar o deleitar a un público exigente y ello debía hacerse con virtuosismo y perfección. En Milán confluía junto a los aspectos de compositor y ejecutante también el de maestro; de ahí que su obra repita una misma estructura: desde las composiciones más fáciles para tañer, hasta las florituras musicales más arriesgadas: "Este libro (...) está partido en dos libros y ha sido necessario que assí fuesse porque su intinción es de formar un músico de vihuela y para mostrarle principios havia necesidad que la una parte del libro fuesse para dar principios (...). La passada música trae más facilidad y ésta que se sigue más dificultad". (Luys Milán, El Maestro, f. 88). A partir de Narváez la influencia de la polifonía vocal franco-flamenca invade el estilo instrumental; sin embargo, no es lógico pensar que todo un grupo de compositores extranjeros, los franco-flamencos, controlaran la producción musical de un país. La música no tiene fronteras, y más que de un estilo franco-flamenco propio habría que hablar de un estilo europeo (fruto también de la confluencia con el estilo musical italiano).

7. Las composiciones que recogen los cancioneros polifónicos del siglo XVI seguramente no serán las mejores y más bellas obras de la época, pero podemos estar seguros de que sí fueron las **más conocidas** y las que **más gustaban** en la Corte, puesto que dichos repertorios funcionaron como una especie de "manual para cortesanos"; de ahí que la práctica musical se hiciera, comúnmente, sobre melodías tradicionales típicamente hispanas.

siendo, en parte, una incógnita. No es que, desgraciadamente, no hayamos heredado el texto de la música o la música del texto; en la memoria iban unidos y bastaba uno de los dos para traer al recuerdo ambos.

Previamente a la transcripción del texto poético-musical, el compositor disponía de un amplio repertorio de posibilidades; podía adoptar:

I. de una fuente tradicional [textual/musical oral]:

1. un **texto** tradicional;
2. una **melodía** para integrarla a su obra polifónica (con un texto que podía ser culto o tradicional). El compositor podía:
 - preservar esta melodía popular en una voz, en varias o en todas;
 - utilizar la melodía tradicional glosándola musicalmente;
3. **texto y melodía** tradicionales.⁸

II. de una fuente culta [textual/musical escrita]:

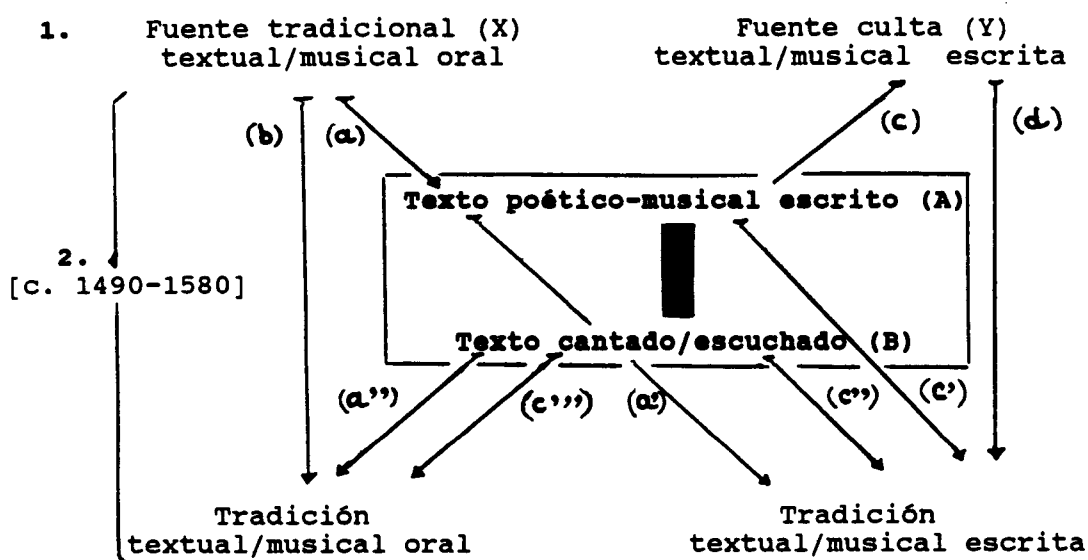
1. un **texto escrito** sobre el que componía una obra polifónica;
2. una **melodía** de otra obra polifónica a la que adaptaba un texto (que podía ser culto o tradicional);
3. **texto y melodía** de otro cancionero polifónico.

Es más, en algunos casos el propio compositor puedo crear texto y música, si se trataba de un poeta/músico o de un músico/poeta, caso por ejemplo de Juan del Encina (que hereda y clausura la tradición medieval de los juglares) o Juan Vásquez (la tradición musical española, el estilo musical culto italiano y la técnica musical franco-flamenca acercan la obra del extremeño a la de los madrigalistas italianos).

⁸. En la tradición oral es difícil concebir la separación de **texto y música**; pues tal unidad respondía a una retórica musical propia. Sin embargo, nuestra perspectiva tiende a deslindar melodía y versificación como resultado del pensamiento poético-musical actual.

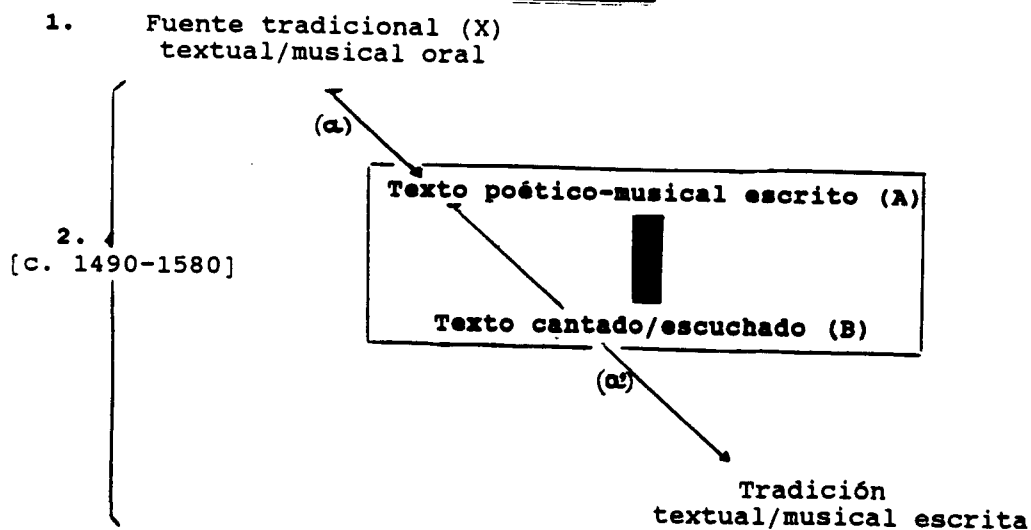
De entrada, no hay ningún indicio en los repertorios poético-musicales que indique qué tipo de fuente ha utilizado el compositor. Por ello, adelantamos el siguiente esquema:

ESQUEMA 1



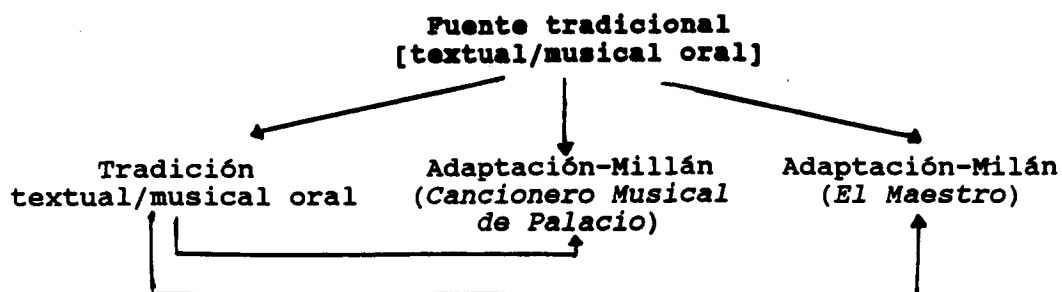
Comencemos con la primera línea de transmisión, la que remite el texto directamente a una fuente tradicional textual/musical oral (X):

ESQUEMA 2



(a)-(a'). Podemos conjeturar que se trata de una fuente tradicional textual/musical oral (X), si pervive la composición en la tradición oral o también si perviven versiones o variantes de la melodía o el texto en varias fuentes. En este sentido, la mayoría de los romances cantados debieron partir, directamente, de melodías tradicionales muy conocidas en la época. Por ejemplo, el romance "Durandarte, Durandarte" que se incluye en el Cancionero Musical de Palacio con música de Francisco Millán (f. 290v) aparece adaptado para vihuela en El Maestro por Luys Milán (f. 78-79) [APÉNDICE 1]. Ambos presentan sólo una melodía similar en la primera y en la última frase musical, lo cual nos hace rechazar, casi tajantemente, que Milán copió de Millán, pero también poner en duda que ambos partieran de una misma fuente. En el proceso de transmisión oral-musical hay multitud de versiones de una misma melodía: Millán pudo basar su composición en una versión tradicional, distinta de la que utilizó Milán. Todo lo que podemos afirmar es que las dos melodías están emparentadas, pero no que derivan de una misma melodía originaria:

ESQUEMA 3



Otro caso distinto sería el de "Pésame de vos, el conde" que aparece en:

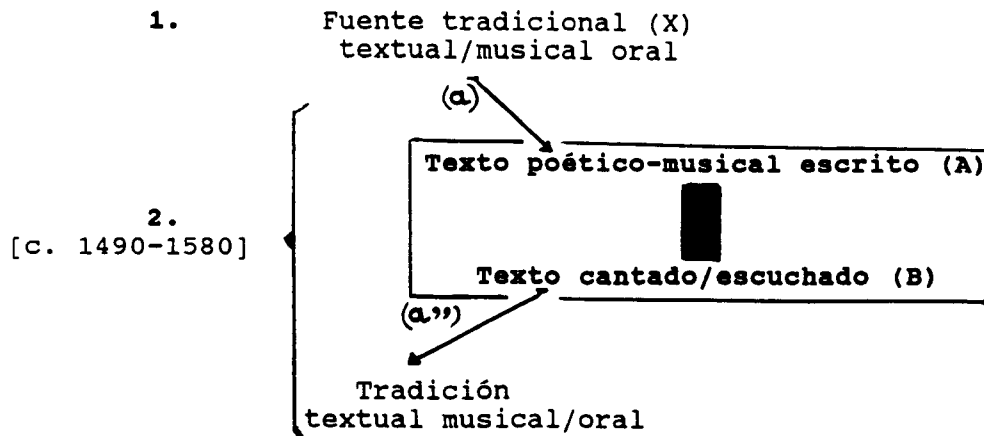
- el Cancionero Musical de Palacio (f. 77v-78) con música de Juan del Encina;
- cinco repertorios vihuelísticos como fragmento melódico que sirve de base para diferencias instrumentales:
 - El Delphín de Luys de Narváez (22 diferencias);
 - Tres Libros de Música de Alonso Mudarra (12 diferencias);
 - Silva de Sirenas de Enríquez de Valderrábano (123 diferencias);
 - Libro de Música de vihuela de Diego Pisador (37 diferencias) y
 - Libro de Cifra Nueva de Luys Venegas de Henestrosa (5 diferencias);
- De Musica Libri Septem de Francisco Salinas. En este caso se trata de otro fragmento melódico que sirve a Salinas para ejemplificar metros poéticos.⁹

En los tres casos se trata de una melodía de base idéntica, lo que nos hace pensar que todos los compositores partieron de una misma fuente tradicional o que copiaron unos de otros. Lo más importante es destacar esa transformación dinámica, dentro de la tradición musical, de una misma composición, que puede convertirse en:

- composición vocal;
- composición instrumental y
- ejemplo poético.

Sin embargo, lo que puede parecer tan evidente no lo es. Si el compositor podía adoptar texto y/o melodía de una fuente tradicional textual/musical oral (X) y adaptarlo polifónicamente [(a)→(A)], los oyentes pudieron haber aprendido el texto musical de la voz más destacada (B) y haberlo difundido (a''):

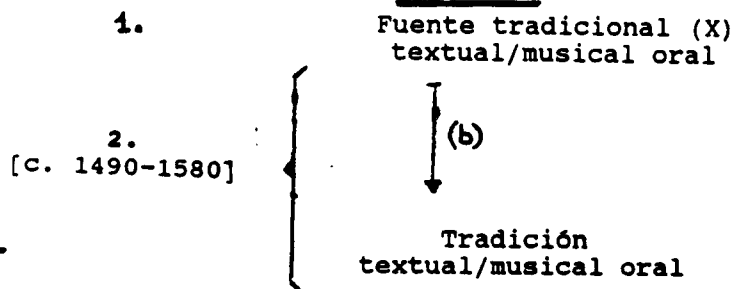
⁹. Isabel Pope, "Notas sobre la melodía del Conde Claros", Nueva Revista de Filología Hispánica, VII (1953), pp. 295-402 y Daniel Devoto, "Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes", Annales Musicologiques, IV (1956), p. 90.



Es decir, no podemos probar, por ejemplo, que los villancicos "De los álamos vengo" o "Tres morillas me enamoran"¹⁰ partieron de una fuente tradicional textual/musical oral y no de la composición polifónica al ser ejecutada y escuchada [(A) → (B)].¹¹

Por otra parte, no hace falta insistir en que la tradición textual/musical oral continúa (b):

ESQUEMA 5



¹⁰. De hecho, ambos villancicos perviven en la tradición oral actual. Vid. Margit Frenk, Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII (Madrid: Castalia, 1987), 16A-16B y 309A-309B respectivamente.

¹¹. La transmisión oral determina, como es evidente, tanto las composiciones de carácter tradicional como culto. Vid. Daniel Devoto, "Notomías", Bulletin Hispanique, 91, 1 (Janvier- Juin 1989), p. 190 y ss. Un claro ejemplo de maridaje entre tradición oral y tradición escrita lo tenemos en las composiciones "a lo divino" de Francisco Guerrero. Hay suficientes ejemplos en la tradición oral de composiciones que derivan de fuentes escritas cultas; por ejemplo, hay muchas melodías de Mozart o incluso lieder de Schubert que la gente, hoy en día, no puede identificar como melodías de Mozart o de Schubert. También hay muchas canciones franco-flamencas cultas que pasaron a la tradición oral (aunque nos referiremos a ellas en capítulos posteriores, lo cierto es que es un tema todavía pendiente de un estudio profundo y detallado).

El texto y la melodía se transforman por los deseos de preservar o cambiar que mueven, precisamente, esa tradición. En unos casos -durante la época- se preserva más el texto, en otros la melodía y en otros texto y melodía.¹² Por ejemplo, el romance "Paseábase el rey moro" está ampliamente documentado en la tradición textual/musical oral a lo largo del siglo XVI, lo que supondría, al menos en principio, su difusión en múltiples versiones y variantes; y, sin embargo, en las cuatro fuentes poético-musicales conservadas se ha mantenido el texto y la melodía casi intactos;¹³ en este caso, interesaba mantener su profundo significado social y político.¹⁴

12. Paul Zumthor, Introducción a la poesía oral (Op. cit.). La tradición oral siguió sobreviviendo por sí misma, pero tenemos muy pocos ejemplos de la melodía con sus textos; esta escasa y rara supervivencia se dio más en culturas hispanas fuera de España (por ejemplo, entre los sefardíes). Si una melodía aparece en varias fuentes con variantes, resulta evidente que los diversos compositores adoptaron versiones distintas de la tradición oral; si circula idénticamente entre varias fuentes musicales, muy posiblemente los compositores copiaron unos de otros o de una misma fuente escrita.

13. **FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

- A. Luys de Narváez, Los seys libros del Delphin de Música para tañer vihuela (Valladolid, 1538), f. 66- 66v.
- B. Diego Pisador, Libro de Música de vihuela (Salamanca, 1552), f. 2.
- C. Miguel de Fuenllana, Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra (Sevilla, 1554), f. 163v.
- D. Luys Venegas de Henestrosa, Libro de Cifra Nueva (Alcalá, 1557), f. 56. Sólo instrumental.

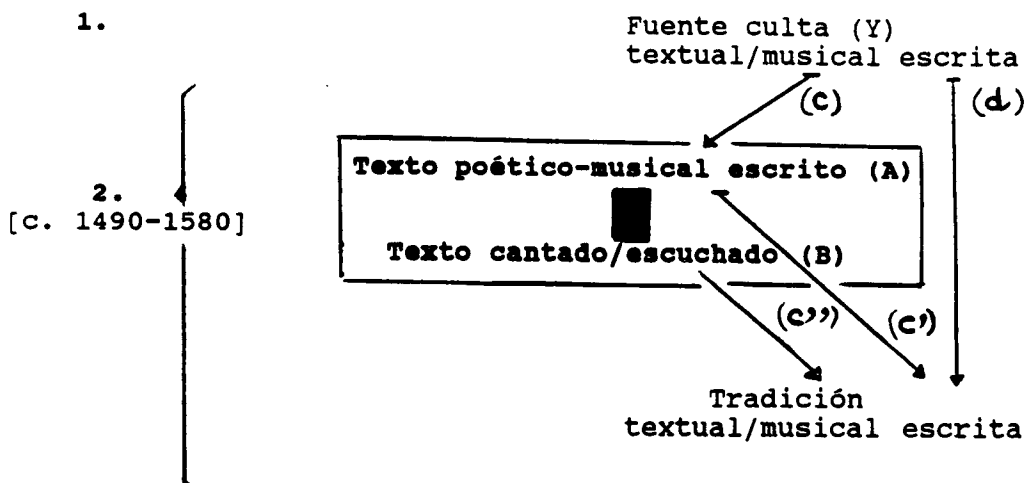
VARIANTES

	A	B	C
v. 3:	"cartas le fueron venidas"	"cuando le vinieron nuevas"	"cartas le fueron venidas"
v. 4:	"como Alhama"	"que Alhama"	"como Alhama"

14. Como refiere Ginés Pérez de Hita, en Granada tuvo que prohibirse el romance porque cada vez que se cantaba provocaba llanto y dolor entre la comunidad morisca. Guerras Civiles de Granada (Madrid: Bailly-Bailliére, 1913-1915), I.

Una segunda línea de transmisión remitiría a una fuente textual/musical escrita (Y):

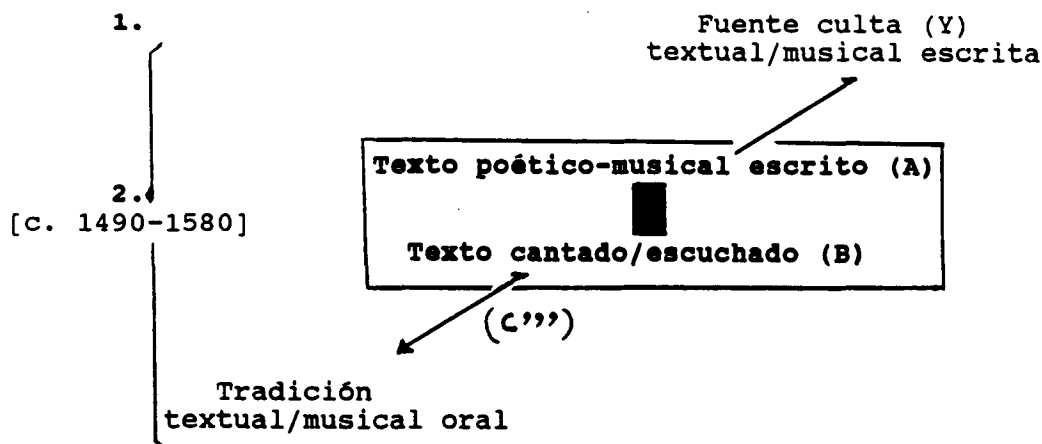
ESQUEMA 6



- (c) - (c'). El texto poético-musical escrito (A) procede directamente de una fuente textual/musical escrita (Y). Es decir, el compositor:
- tuvo acceso directo al texto escrito (manuscrito o impreso). No tenemos, sin embargo, evidencias de que los compositores tuvieran contactos personales con los escritores; pero quizá esta línea podría explicar la inclusión de géneros poéticos cultos -como sonetos, madrigales y canciones- en los repertorios polifónicos;
 - tomó texto y/o melodía de una composición polifónica ya existente.
- (d). La composición poético/musical se transmitió, creando su propia tradición, independientemente de la pieza polifónica (A).
- (c''). El compositor no copió la composición polifónica de una fuente escrita, musical o no, sino que la pudo escuchar durante una ejecución culta (B).

Después de 500 años no podemos reconstruir la historia completa de una canción. La cuestión es si los textos cultos también sufrieron ese proceso, pasando a la tradición oral: lo que plantearía una línea de transmisión que uniría una fuente textual/musical escrita con la tradición textual/musical oral. Nos tememos que entre el pueblo no se cantaron ni sonetos, ni madrigales, ni canciones; pero sí romances y villancicos de carácter culto, escuchados, probablemente, en cualquier ejecución (c'''):

ESQUEMA 7



Pongamos un ejemplo ilustrativo. Tomemos el villancico "Con qué la lavaré" (**Texto poético-musical escrito A**), recogido en seis repertorios poético-musicales de la época (El Delphín de Narváez; Silva de Sirenas de Valderrábano; Orphénica Lyra de Fuenllana; Libro de Música de Pisador; Cancionero de Uppsala y Recopilación de Vásquez [APÉNDICE 2]):¹⁵

15. **FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Los seys libros del Delphín de Música de Luys de Narváez (Valladolid, 1538), f. 78-80.
B. Libro de Música de vihuela intitulado Silva de

¿Con qué la lavaré
la tez de la mi cara?
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?

- 5 Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo, cuitada,
con penas y dolores.
10 Mi gran blancura y tez
la tengo ya gastada.
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?
(Narváez, *El Delphin*, f. 78-80).

Podemos suponer que los seis autores -o alguno de ellos:

1. recogieron una composición tradicional textual/musical oral (a);
2. entraron en contacto con el texto y/o la melodía a través de una fuente textual/musical escrita:
 - manuscrito o edición (hoy desconocidos) (c);
 - copiaron unos de otros (c');;
3. oyeron y copiaron el texto de una ejecución musical (c'').

(Salamanca, 1552), f. 9.

- D. Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica
Lyra de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554),
f. 138.
E. Cancionero de Uppsala (Venecia, 1556), f. 22v-23.
F. Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y
a cinco de Juan Vásquez (Sevilla, 1560), II, f. 35.

CONTEXTOS

- A. Narváez intercala entre los vv. 8-9: "Mi gran blancura y tez/ la tengo ya gastada".
B. Valderrábano sólo transcribe el estribillo, no hay copla glosadora.
F. En el villancico de Vásquez falta la vuelta o repetición del estribillo (no figuran los vv. 9-10).

VARIANTES

	A	B	C	D	E	F
v. 1:	"Con"	"Con"	"Y con"	"Con"	"Con"	"Con"
v. 2:	"tez"	"flor"	"flor"	"flor"	"flor"	"tez"
v. 3:	"Con"	"Con"	"Y con"	"Con"	"Con"	"Con"
v. 5:	"Lávanse"	"Lavávanse"	"Lávanse"	"Lávanse"	"Lávanse"	"Lávanse"
	"casadas"	"moças"	"casadas"	"casadas"	"casadas"	"galanas"
v. 7:	"lávome"	"lavarme"	"lávome"	"lávome"	"lávome"	"lávome"
v. 8:	"penas"	"ansias"	"ansias"	"ansias"	"penas"	"ansias"
	"dolores"	"dolores"	"dolores"	"dolores"	"dolores"	"pasiones"
v. 9:	"Con"	"Y con"	"Con"	"Con"	"Con"	

Para ANTOLOGÍAS; OTRAS FUENTES y CORRESPONDENCIAS, vid. FRENK, *Corpus*, 589A (recoge el estribillo transcrito por Valderrábano) y 589B.

Indagar en las fuentes utilizadas por los vihuelistas suele resultar más fácil, porque preservan la música vocal y la ajustan a la intabolatura instrumental. De todas formas, también es posible, a través de la comparación musical, establecer las líneas directas entre una fuente polifónica vocal y otra. En el caso que nos ocupa, el original de que se sirvió Narváez presenta un desarrollo melódico similar al del villancico recogido en el Cancionero de Uppsala¹⁶ y al de la Recopilación de Juan Vásquez; con el Libro de Música de Pisador sólo guarda analogías en el motivo del primer episodio, pero con distinta acentuación rítmica; la melodía que incluye Valderrábano es totalmente distinta y, finalmente, Fuenllana tomó el original de Vásquez, puesto que rubrica: Villancico a quatro de Juan Vázquez.¹⁷

¹⁶. En el Contrapunto sobre el villancico que dize "Con qué la lavaré la tez de la mi cara", Narváez sólo conserva la melodía del tiple, sobre la que la vihuela realiza el contrapunto para lucimiento del instrumento, pero se aprecia el mismo tono y la misma forma que en la composición recogida en el Cancionero de Uppsala y en el villancico de Vásquez. Vid. el estudio de Leopoldo Querol Rosso sobre la poesía y la técnica musical del Cancionero de Uppsala en la ed. del mismo (Madrid: Instituto de España, 1980); transcrip. del cancionero de Rafael Mitjana. Para el villancico "Con qué la lavaré", p. 97.

¹⁷. Aunque parezca obvio, es necesario advertir que cuando hablamos de "tomó del original"; "copió"; "entró en contacto"... no nos referimos a la posibilidad (casi improbable) de que el compositor hubiese consultado, directamente, una fuente textual/musical escrita. Es decir, Fuenllana tomó como original el villancico de Vásquez para su transcripción en la Orphénica Lyra (Sevilla, 1554); lo cual no implica, como se puede deducir de las fechas, que tomó la pieza de la Recopilación (Sevilla, 1560). En este caso, parece evidente la relación entre ambos compositores, pues Sevilla era, en la época, un foco vivísimo de cultura renacentista y humanista; Vásquez, aunque pacense, desarrolló su actividad principalmente en los palacios de la nobleza sevillana y Fuenllana debió también formar parte importante del ambiente musical de Sevilla [nótese que la licencia real para la publicación de la Orphénica Lyra va sugerida por Juan Vásquez: "...Por cuanto por parte de vos Miguel de Fuenllana (...) nos ha sido hecha relación que vos avéis compuesto un libro de música para vihuela (...). Yo el príncipe. Por mandado de su alteza, Juan Vázquez"]. Vid. Miguel Querol, "El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento", Anuario Musical [vols. XXXI (1976) y XXXII (1977)]

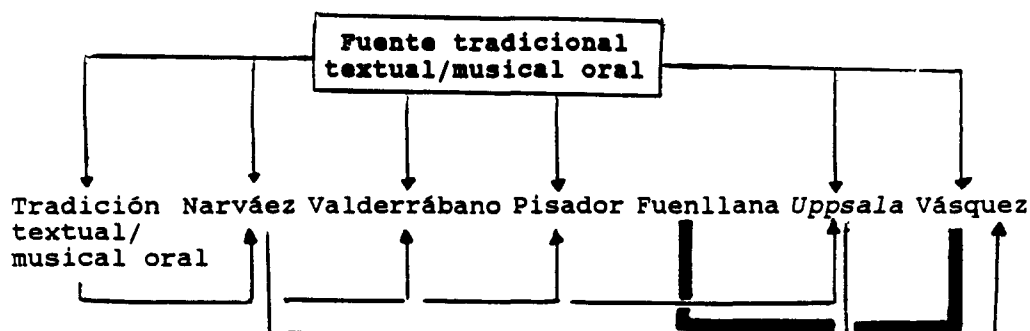
Ninguno de los autores, excepto Fuenllana, indica quién es el autor del original de que se sirvió:

Juan Vázquez

Fuenllana, Orphénica Lyra

Por lo tanto, sólo podemos aventurar un esquema lleno de opciones:

ESQUEMA 8



Aunque siempre nos moveremos en el terreno de las hipótesis y conjeturas, éste es el planteamiento del trabajo investigador que hoy se presenta, bajo una perspectiva integradora de oralidad y escritura; fuentes tradicionales y cultas; música y poesía.

publicados en Barcelona: C.S.I.C., 1979, pp. 51-64]. O pudo ocurrir, como señala Rebecca Tate Johnson, que ambos estuvieran al servicio de Felipe II desde 1551 a 1556 [A discussion of selected solo songs from the "Orphénica Lyra" by Miguel de Fuenllana derived from polyphonic villancicos by Juan Vázquez (University of Southern Mississippi, 1980)]. Para las relaciones entre Vázquez y los vihuelistas, vid. Eleanor Russell, "Juan Vázquez y los vihuelistas" en Juan Vázquez. Polifonista pacense del siglo XVI; ed. de Francisco Pedraja Muñoz (Badajoz: Institución Cultural "Pedro de Valencia", 1974).

2. Dinámica músico-textual de la poesía renacentista: creación - interpretación - recepción.

2.1. Introducción.

Al editar y estudiar el texto poético desprovisto de todo entorno musical, es decir, el transcrito por el compositor, no el realmente emitido, el problema es tratar de fijarlo, dadas las frecuentes discrepancias que se encuentran al transcribir textos procedentes o derivados de una tradición oral (en este caso, oral/musical). El canal de transmisión musical que permitía una mayor difusión, conllevaba también graves peligros de fidelidad textual, pues la memoria es extraordinariamente insegura a la hora de intentar establecer los textos musicados.¹⁸ El compositor, el recopilador y los ejecutantes fueron también oyentes, conocerían el texto seguramente "de oído", lo transcribirían más o menos fidedignamente, introduciendo variantes o cambiando de forma consciente o inconsciente algunas palabras.

Hay variantes entre un mismo texto poético y otro musical cuya explicación más lógica vendría dada por un

¹⁸. Vid. G. Morocho Gayo, "La crítica textual desde el Renacimiento a Lachmann", Anales de la Universidad de Murcia (1980-1981).

proceso de transmisión oral.¹⁹ A esa transmisión oral responderían, por ejemplo, las variantes entre el soneto musicado de Garcilaso, "Por ásperos caminos soy llevado" (Tres Libros de Música, f. 28) y el publicado tres años antes en Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543): "Por ásperos caminos he llegado".²⁰ En todo caso, hay que tener en cuenta que:

- el compositor pudo haber tomado el texto, con anterioridad, de la tradición oral (sólo los textos eruditos y cultos son los más cercanos a la versión original del autor);
- la imprenta, los copistas y los compositores pudieron cometer errores (no había necesidad de preservar, sino de comunicar, transmitir, difundir) y
- la creación musical no se manifestaba en la palabra escrita, sino, como veremos más adelante, en la **interpretación musical**.

El problema viene agravado por el hecho de que, normalmente, no se suele señalar la composición estrófica, sino la composición musical.²¹ Términos como folía, canción, sonada, incluso romance o villancico, no se adjudican a la forma poética sino a la musical, y hacen referencia al molde melódico que sirve de tema principal a la composición (de ahí los aires de folía; las variaciones o diferencias instrumentales sobre melodías

19. J. M. Blecua, "Mudarra y la poesía del Renacimiento, una lección sencilla", Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa (Madrid: Gredos, 1972), pp. 173-179.

20. Variantes ya perceptibles desde el título, así como también la curiosa repetición del v. 10: "y el herrado proceso de mis años" en lugar del v. 11: "en su primer principio y en su medio" (¿quizá un lapsus en la memoria del transcriptor?). Del mismo modo ejemplificaría ese proceso oral la transformación del primer verso de la villota "Ucelin, vel ucelino" en la "Auchelina, vel auchelina" que recoge Valderrábano en Silva de Sirenas, f. 21v. Un estudio minucioso del tipo de variantes añadiría algo más de luz al problema.

21. Las piezas poético-musicales responden, en la mayoría de los casos, a una **unidad estrófico-musical**.

de villancicos o romances muy conocidos en la época; las composiciones ya mencionadas "al tono de"; la música de pавanas o romanescas para villancicos poéticos...).

El carácter musical de estas obras suele entorpecer la reconstrucción formal del texto literario, al haber una ruptura morfosintáctica total. Aun cuando todo parece indicar que los copistas escribían los textos debajo del pentagrama sin preocupación alguna, la transcripción no es tan arbitraria, a pesar de los problemas que la unión texto-música suele presentar. Podemos apreciar en el ejemplo siguiente cómo entre sílabas y notas hay una perfecta conjunción:

N

O la dencmos dormir la noche fanda No la

dencmos dormir.

- Cancionero de Uppsala (Venecia, 1556), f. 33v. (Ensayo por Jesús Riosalido. Reproducción facsímil. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983).

Ciertas formas de articulación de la música reflejan implícitamente el sentido textual de las composiciones: introducción o final melódico que alarga el inicio o conclusión de la frase poética [APÉNDICE 3]; interludios que intensifican o potencian la expresividad [APÉNDICE 4]; ornamentación melódica al final del texto [APÉNDICE 5]... Estamos ante un arte que intenta expresarse no sólo a través del sonido, sino también de la organización y valor descriptivo o "pictórico" de los textos (madrigalismo o word painting). Por ello, era necesario dar cuenta de la importancia plástica de los textos musicados, tanto si éstos eran ejecutados por un instrumento como si eran cantados a varias voces:

...fue mi intención poner la letra, porque me parece que la letra es el ánima de cualquier compostura, pues aunque cualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu.

(Miguel de Fuenllana, Orphénica Lyra, f. 4v).²²

La música no es maltratada, como se podría pensar, para ajustarse al texto; cede algo, pero se encaja en textos con la misma voluntad de ritmo. Por eso, hay letras "a lo divino" que se amoldan perfectamente en esquemas melódicos profanos,²³ o se utilizan de forma consciente

22. Casi todos los compositores y teóricos insisten en la necesidad de aprender y saber la música, dominar el "canto de órgano", es decir, el arte de contrapunto sobre un cantus firmus. Frente al "canto llano" o "canto gregoriano", el canto de órgano pretendía guiar al principiante: "Y para bien entender lo que hos he dicho, es necesario que sepáys de canto: porque en saber lo necessario que es el canto sabréys lo difficultoso que es lo que hos he dicho" (Milán, El Maestro, f. vi).

23. Un ejemplo de contrafacta muy común es el que presenta Bal y Gay en "Nota a una canción de Lope de Vega, puesta en música por Guerrero", Revista de Filología Hispánica XXII (1935), pp. 407-415; una misma música acoge dos composiciones distintas, una profana y otra mística: "Tu dorado cabello,/ zagala mía" y "Si tus penas no pruebo,

ciertas formas musicales capaces de sugerir reacciones o interpretaciones emotivas afines en textos muy dispares.²⁴

2.2. Polifonía vocal.

En las recopilaciones de polifonía vocal del siglo XVI, el **TEXTO POÉTICO-MUSICAL** se presenta:

transcrito, normalmente, para dos, tres o cuatro voces: superior (o tiple), tenor, contralto y bajo. Aunque las tesituras para cada voz no son iguales que las tesituras modernas, las voces se copiaban una detrás de otra como **libro de coro** (o a veces en volúmenes separados como en el caso de las obras de Juan Vásquez):

- para cuatro voces:
dos voces en el verso del folio y dos voces en el recto del folio siguiente;
- para tres voces:
dos voces en el verso del folio y una voz en el recto del folio siguiente;
- para dos voces:
una voz en el verso del folio y una voz en el

/ ¡oh, Jesús mío!". La melodía de ambas "nos da solamente los signos exteriores de un estado de ánimo y no su esencia; por ello, "la música, escrita para un poema profano, puede prestar fidelidad a la vuelta a lo divino, donde lo único que se conserva del primer texto es el gesto doliente, dos vocativos y una petición apremiante" (p. 414). Tal característica puede hacerse extensiva, de todas formas, al conjunto de la obra de Francisco Guerrero, considerado, ya en su época, como el compositor más perfecto en la relación poesía-música. La música debía "interpretar", "dibujar", "representar melódicamente" el texto cantado (de ahí los consejos a los cantores para que la música dejase entender perfectamente las palabras), y así poder influir sobre el alma humana, haciéndole sentir toda clase de afectos (Vid. "Introducción" de Miguel Querol a Canciones y villanescas espirituales. Venecia, 1589. Transcr. por Vicente García. Barcelona: C.S.I.C., 1957).

24. Una misma expresión de dolor recorre romances como "Triste estava el rey David" (Mudarra, Tres Libros de Música, f. 71-71v), que narra el planctus de David por la muerte de su hijo Absalón (Samuel, II, 19); "Ay de mí, dize el buen padre", romance histórico del Libro de los Macabeos (I, 2), inspirado en las lamentaciones de Matatías, cuando contempla impotente la destrucción de Jerusalén o "Israel, mira tus montes", llanto de David por la muerte de Saúl y sus tres hijos. En todos ellos se da una caída gradual de la cadencia en sus patéticos finales.

recto del folio siguiente [APÉNDICES 6, 7 y 8].²⁵

Siguiendo la tradición de la canción borgoñona y, posteriormente, franco-flamenca, las obras vacilan entre tres texturas²⁶ musicales básicas:

- una **textura homorrítmica**.

En este caso, todas las voces avanzan con los mismos valores rítmicos, creando en el proceso "bloques" armónicos. Es característica esencial de la canción polifónica desde la segunda mitad del siglo XIV hasta las últimas composiciones de Dufay en torno a 1470; influyendo principalmente en el Cancionero Musical de la Colombina y en el Cancionero Musical de Palacio;

- una **textura imitativa**.

Con la voz superior dominante y el resto de las voces como "acompañamiento" polifónico;

- una **textura polifónica**.

Todas las voces adquieren igual importancia, aunque vacilen entre una textura homorrítmica y una técnica imitativa. Surge en torno a los años 1460 y 70 en las últimas obras de Dufay.

A finales del siglo XV y principios del XVI la voz del superius lleva la parte más importante de la composición (aunque muy unida a la voz del tenor); mostrando, a veces, el incipit como palabra de orden con la que el maestro indicaba la pieza que se debía ejecutar. Luego el estilo cambia totalmente, dando paso a una variedad enorme de combinaciones de texturas polifónicas, siendo lo más importante el hecho de que ninguna voz tiene importancia sobre las demás.

²⁵. El texto poético-musical exige una labor de transcripción y también de recomposición, mediante la lectura horizontal de una voz y la lectura vertical del resto de las voces.

²⁶. **Textura**. "The compass of a particular voice or of a vocal or instrumental part in a particular piece". [Collins Encyclopedia of Music (London: Chancellor Press, 1991)].

Las compilaciones de polifonía vocal que estudiamos ofrecen los siguientes casos:

a. El texto aparece en todas las voces [APÉNDICE 9]. Es el caso más común.

b. El texto aparece en alguna de las voces, pero no en todas. También es algo muy corriente.

En el segundo tipo de textura musical descrito supra, normalmente falta el texto de las voces del acompañamiento polifónico, puesto que en muchos casos las composiciones fueron ejecutadas por instrumentos; de ahí que no se necesite transcribir el texto.

Las complicaciones surgen cuando es evidente que todas las voces son vocales; por ejemplo, en el tercer tipo de textura descrito supra; puesto que hay que coordinar el número de sílabas con las notas musicales [vid. ejemplo, pág. 18].

Si parte del texto queda inconcluso en algunas de las voces o se omite algún verso [APÉNDICE 10] su transcripción no plantea excesivas complicaciones, bastaría una lectura vertical de las otras voces.

c. Sólo figura el incipit.²⁷ Caso menos frecuente.

Qué podían hacer los músicos cuando se encontraban una melodía sin texto:

- repetirla de memoria;
- buscar el texto en otras fuentes o
- tañer la composición sin cantar [como una composición instrumental o como danza].

Nos movemos en la duda. En estos casos, se plantean dos posibilidades en la transcripción: recomponer el texto o dar el incipit sólo.²⁸

27. La inclusión sólo de parte del texto o del incipit es común a todas las fuentes musicales renacentistas, y no exclusivo de España. Quizá habría que hacer más hincapié en el trabajo de los copistas y no en el de los cantores. Los copistas eran contratados, sobre todo, para transcribir la música y no siempre tuvieron acceso a los textos que escribían; no hay que olvidar, además, que muchos eran clérigos, bastante descuidados con la letra.

28. El peligro reside en que no siempre el incipit es elemento fidedigno a la hora de establecer el texto. Puede ser el mismo o parecido en dos textos y el desarrollo totalmente distinto; o viceversa, con un incipit distinto podrían agruparse textos iguales. En una edición de los cancioneros musicales, cuando nos encontramos con todos estos casos, ¿hay que recomponer el texto o dar sólo el incipit? Se puede transcribir el único verso y hacer referencia en nota al posible texto poético (en caso de que se conozca). O bien, otra solución aceptable sería transcribir el texto que se toma de otra fuente coetánea entre corchetes, como hace la mayoría de los editores. Sin embargo, Barbieri, en la publicación del Cancionero Musical de los siglos XV y XVI (Madrid, 1890), restituyó la letra de algunos textos

[APÉNDICE 11].

d. No figura texto, pero sí música. Caso excepcional.

Puede ser una omisión o más bien una pieza instrumental pura [una danza].

Un profano en la materia necesitaría la ayuda de un musicólogo para "leer" la composición, comprobar si aparece en otro cancionero polifónico de la época -con o sin texto-, establecer qué diferencias hay entre las dos melodías... [APÉNDICE 12].

2.3. Colecciones instrumentales.

En las obras vocales para vihuela el texto se transcribe en tablatura de cifras:²⁹

- una voz para ser cantada;
- y acordes o textura para dos o cuatro voces, interpretadas por el instrumento [APÉNDICE 13].³⁰

En estos casos, la voz que debe cantarse se escribe en cifras coloradas:

incompletos del Cancionero Musical de Palacio sin ninguna indicación. Vid. Carmen Valcárcel, "Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro" en Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro (Madrid: Castalia, 1991), pp. 529-553.

29. **Tablatura.** "A type of notation used especially in the 16th and 17th centuries for writing music for lute, vihuela, organ and other instruments, in which the pitch of the notes is indicated by letters or numbers:

(I) in the two chief varieties of lute and vihuela tablature, the Italian-Spanish and the French, lines represented the strings of the instrument, and letters or numbers the frets at which the strings were to be stopped. The rhythm was indicated above the tablature by signs often corresponding to the usual note forms, and each sign held good until another appeared. In Italian and Spanish tablature the highest line represented the lowest string (except in Luis Milan's El Maestro, 1535, where the reverse is true; the figure 0 indicated an open string, and the figures 1 to 9 the frets, which marked off semitones (...)). [Collins Encyclopedia of Music, Op. cit.].

30. El acompañamiento con instrumentos (influido por la tradición italiana, en la que el texto solía cantarse acompañado por el laúd) era una estilización de la práctica oral; el instrumento delineaba las frases musicales cantadas, lo que exigía una mínima ornamentación en las voces, pocas repeticiones de palabras y versos y redobles muy simples. El resultado tiene que ver más con conceptos de formato compositivo y organización instrumental que con aspectos textuales.

...todos los números que estuvieran señalados en colorado se an de cantar con la voz, y metan letra a donde estuviere porque así lo requiere la sonada del romance o villancico.

(Luys de Narváez, El Delphín, f. 65).

Las obras para tecla nunca están escritas para canto, pues hasta el siglo XVIII la tecla se concebía como instrumento solista, no idóneo para canto acompañado; sin embargo, los compositores solían arreglar o transferir una melodía vocal al instrumento, señalando, a veces, el incipit textual.

En los repertorios de polifonía instrumental, la composición suele empezar también en el verso del folio o página y terminar en el recto del folio o página siguiente; en este/a último/a queda, por lo general, bastante espacio para copiar el resto del texto poético que no aparece en los pautados musicales. Por falta de espacio -y cómo no, también por razones económicas- el copista transcribe en muchos casos sólo el estribillo y una copla en la tablatura, copiando las restantes bajo ella [APÉNDICE 14]; de esta forma, deja a los cantores o instrumentistas la aplicación y ejecución del resto de las estrofas en un patrón musical similar al de la primera transcrita.

2.4. Interpretación y recepción.

En los repertorios poético-musicales, la ausencia de texto poético o la aparición parcial de éste puede ser debida:

1. A desinterés del copista por el texto.
2. A falta de espacio. No hay que olvidar que las impresiones musicales eran muy costosas y en España, además, muy difíciles, puesto que los

impresores españoles no disponían de los avances de la técnica de impresión.

3. Una tercera hipótesis tendría que ver con la función del **compositor**, posiblemente **receptor** previo en algunos casos (en la adopción o asimilación de una tradición oral-musical, el **oyente** se convierte en **compositor**).

Es decir, un poeta podía haber escrito un texto, éste podía haber sido cantado en la corte y el compositor podía haberlo escuchado, recordando sólo parte del texto. Como cualquier otro oyente, el compositor no comprende el texto a través de un acercamiento visual sino que aquél se filtra a través de la recepción auditiva.

El concepto de recepción se basa en un schemata o significado que se superpone a otro significado, ya existente, en el recuerdo del oyente. Es decir, en la mente del receptor no hay una "tabula rasa" que preservar; cada uno memorizamos según predeterminados esquemas o moldes, según una 'forma estructurada', condicionada, fundamentalmente, por una gestalt cultural. No se trata tanto de lapsus de memoria cuanto de un proceso en el que siempre habrá cambios; no es cuestión de recordar exactamente las palabras oídas, sino de poner en funcionamiento una manera de organizar y estructurar sentidos y de preservar y memorizar fórmulas.³¹

4. Finalmente, podemos pensar que la ausencia o presencia parcial del texto refleja una

³¹. Albert Lord fue el primero que abordó la sistematicidad en la composición oral en su clásica obra, The Singer of Tales (Cambridge: Mass., 1960). En la misma línea, The Making of Homeric Verse, The Collected Papers of Milman Parry; ed. de Adam Parry (Oxford: 1971); Leo Treitler, "Hommer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", The Musical Quarterly 60 (1974), pp. 333-372 y Rita Benmayor, "Social Determinants in Poetic Transmission. The Sephardic Romancero" en The Sephardic and Oriental Jewish Heritage (Jerusalem: Magnes, 1982), I. Según los estudios de Lord, los textos aprendidos de la tradición oral son recordados y transmitidos gracias a fórmulas, expresiones, modismos, estructuras sintácticas, pautas sonoras, temas, cesuras, metros, comienzos o finales de versos..., que intentamos ajustar a unos moldes culturales ya predefinidos; si no se ajustan a éstos, entonces tendemos a olvidar o desvirtuar lo adquirido. Si no recordamos algo puede ser porque no le otorgamos valor (por ejemplo, en los romances suelen recordarse/difundirse los momentos más emocionantes); podemos trastocar palabras y/o frases por otras distintas, pero con el mismo sentido; podemos introducir variantes temporales ("que se entran los franceses" / "los franceses son entrados") o matices léxicos ("amiga" / "esposa")... En vez de plantearnos la tradicionalidad o no de un texto (por otra parte, bastante improbable de determinar, como ya expusimos en el primer apartado de este capítulo) sería más interesante llevar a cabo un estudio pormenorizado de los tipos de variantes, intentando ver si realmente responden o no a una lógica.

intención creadora por parte del compositor: el compositor elegía aquella parte más conocida o que más gustaba al público de la época, a través de la divulgación oral. Teniendo en cuenta que el compositor tenía una función social, creemos difícil sostener que se guiara por gustos personales.

De todas formas, sea la explicación una u otra, el compositor no debe ser considerado como mutilador del texto poético, como muchos escritores de la época pensaban³² -todavía lo piensan algunos estudiosos. Los filólogos solemos concebir y estudiar el texto como forma poética; pero para los compositores la forma poética es también una forma musical; una unidad de poesía y música que crea una retórica totalmente autónoma. Por eso, en vez de hablar en términos de "ausencia", "fragmentación" o "deformación textual", habría que pensar más bien en una **selección musical** totalmente consciente y meditada. Consideraciones musicales guían al compositor con el fin de ajustar la poesía al formato musical.

32. El compilador de la Cuarta y Quinta parte de Flor de varios romances, Sebastián Vélez de Guevara (Burgos, 1592), acusa a los músicos del truncamiento poético-musical de los romances, considerando que adoptaban sólo una parte del texto y no ser ésta, casi nunca, la mejor: "D[e] esta gran perdición no poca culpa tienen los músicos (...) pensando que los romances se hacen sólo por sus respectos, como si a la Música estuviese aneja la Poesía, en llegando a su poder, no contentos con usurparlos culpando a los poetas de prolijos y largos, los acortan y quitan muchas coplas; que como no las entienden, de ordinario suelen ser las mejores" (Bartolomé J. Gallardo, Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, Madrid, 1863-1898, IV, col. 1004-1006, n. 4256). De forma similar los ataca Lasso de la Vega en el Manojuelo de romances (Zaragoza, 1601): "El músico los cercena, / el que traslada compone, / el que recopila enmienda, / el impresor antepone". Vid. Antonio Rodríguez Moñino, Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros. (Siglo XVI) (Madrid: Castalia, 1973), II, pp. 71-72; Ramón Menéndez Pidal, Romancero Hispánico (Madrid: 1953), II, pp. 123 y ss; A. Restori, Revue Hispanique, X (1903), p. 121; Antonio Carreño, "Prólogo" a los Romances de Góngora (Madrid: Cátedra, 1985), pp. 24-25, nota 32.

Por consiguiente, podemos conjeturar que las composiciones poético-musicales renacentistas pudieron ser interpretadas de tres formas distintas:³³

1. a voces;³⁴
2. con voces e instrumentos;
3. con instrumentos.

Si en un cancionero poético-musical:

1. el texto aparece, parcial o completo, en una o alguna de las voces, indica que las restantes podían ser cantadas o ser instrumentales, doblando, de este modo, la/las voz/voces; pues la práctica más común en la época fue la del canto acompañado, preferentemente, por un instrumento de cuerda;³⁵

³³. Tess Knighton, "La interpretación actual del repertorio del Cancionero Musical de Palacio". Ponencia leída en el "Simposio sobre el Cancionero Musical de Palacio. (Cien años de la edición de Barbieri)"; domingo 16 de diciembre de 1990. La reconstrucción del ambiente que rodeó la interpretación y recepción de estos textos es una total conjetura, puesto que sabemos muy poco sobre circunstancias sociales. Por otra parte, no hay que olvidar que el cambio de una época a otra dicta un gusto poético-musical distinto; el gusto por la adaptación de textos tradicionales exige un tratamiento musical homofónico, una organización melódica muy simple y una textura muy sencilla; el texto culto obliga a crear más ornamentos, cadencias más elaboradas y una textura mucho más rica.

³⁴. Prefiero utilizar el término "a voces" y no "a capella" (*Ibid.*), puesto que este segundo término surge en el barroco, significando, normalmente, música religiosa polifónica (especialmente de Palestrina). El canto "a voces" -sin ningún tipo de participación instrumental- de una composición poético-musical fue, probablemente, la forma en que se interpretaron muchas de las composiciones religiosas en representaciones litúrgicas, como recomendaban los diferentes tratados eclesiásticos sobre la regulación del canto en las iglesias. Es una polémica constante a lo largo del siglo. Erasmo reprueba la música profana en los templos: "Es preciso que no se considere como lo esencial del culto divino un estrépito de voces y de órganos del que nada se comprende"; y un canonista como Martín de Azpilcueta critica contundentemente la aparatosidad de tales escenificaciones: "Invasión de la liturgia por la música; coristas de voz refinada que son causa de distracción para los fieles (...). Indiscreta mezcla en el oficio de Navidad, de las canciones profanas. Impertinencia del órgano, que a menudo toca tonadas conocidas sin preocuparse de la indecencia de la letra. Intromisión en los oficios de fantasías corales imitadas de Francia <con que cantando representan el son de los atambores y trompetas, el cabalgar, el tomar de la lanza, el pelear y los golpes del artillería con el alboroto de la guerra>". *Vid.* Marcel Bataillon, Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 2ª reimpr. en España, pp. 126 y 581 respectivamente.

³⁵. Hay multitud de referencias literarias. Sirva quizá la más conocida como ejemplo:

CALISTO. Dame acá el laúd.

(...)

SEMPRONIO. Destemplado está esse laúd.

2. no aparece texto, estaríamos, quizá, ante una versión instrumental de una pieza vocal o ante una danza.

En todo caso, la presencia o ausencia de texto no dicta necesariamente la exclusión o inclusión de instrumentos. El hecho de que el texto aparezca sólo para voz/voces sin acompañamiento instrumental, no excluye la posibilidad de ser utilizado/s libremente por el intérprete -un/varios instrumento/s en lugar de voz/voces. No hay que olvidar que los cancioneros polifónicos no fueron compilados con la intención de acoger/preservar por escrito composiciones fijas; éstas pueden ser vocales o instrumentales, es decir, algo que debe realizarse;³⁶ puesto que la partitura permitía múltiples y libres posibilidades de ejecución, que dependían, asimismo, de multitud de circunstancias (en este caso, disponibilidad de ejecutantes: cantantes o instrumentalistas).

Aunque muchos géneros poéticos pudieron haber sido interpretados a voces, en la música profana renacentista se supone que los instrumentos participaban libremente doblando o sustituyendo las voces (intervenían antes o/y después de las piezas cantadas sólo a voces). Ahora bien,

CALISTO. ¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía
aquel que consigo está tan discorde (...)? Pero
tañe y canta la más triste canción que sepas.

SEMPRONIO. Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

[El subrayado es nuestro. En Fernando de Rojas, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea; ed., introd. y notas de Peter E. Russell (Madrid: Castalia, 1991), pp. 217-218].

³⁶. Howard Mayer Brown, "El lenguaje instrumental en el Cancionero Musical de Palacio". Ponencia leída en el "Simposio Musical sobre el Cancionero Musical de Palacio". (Cien años de la edición de Barbieri)", 15 de diciembre de 1990.

para no caer en anacronismos, también es cierto que una voz puede definirse como instrumental según el perfil melódico o los patrones rítmicos; y así, de forma minoritaria, en los cancioneros musicales hay piezas que fueron concebidas para una ejecución estrictamente instrumental, como es el caso de la mayoría de las danzas, pensadas para ser interpretadas por un conjunto de instrumentos.³⁷ Los repertorios conservados no dan una respuesta definitiva.³⁸

El compositor debía interpretar las palabras dándoles un significado especial; otorgando otra dimensión, otras connotaciones al texto. ¿Cómo?: modificando y/o repitiendo palabras o versos [APÉNDICES 15 Y 16] o introduciendo nuevos versos [APÉNDICE 17]... (Pero tampoco lo sabemos con certeza, puede ser que apareciera así ya en una fuente textual musical anterior que no hemos conservado o que el compositor lo oyera ejecutar con esa variación a un músico).³⁹ El ejemplo más extremo se puede encontrar en el tratamiento madrigalista, que extrae la

37. Juan José Rey aborda el controvertido tema de la existencia de danzas cantadas en Danzas cantadas en el Renacimiento español (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978); para lo cual, desarrolla ciertos aspectos que permiten considerar como danzas algunas canciones del primer Renacimiento español (1475-1550).

38. Los elementos que integran la "partitura" en la época son el reflejo más evidente de las prioridades musicales de los compositores; la métrica era una total abstracción. La "partitura" sólo contenía:

- notas —> perfil melódico;
- ritmo —> duración;
- textura —> relación entre las voces;

y, excepcionalmente, en los vihuelistas el tempo. Por el contrario, no hay indicación alguna a aspectos relacionados con:

- dinámica —> densidad de ataque;
- ejecución —> intervención o no de instrumentos.

39. En la época, la división entre compositor - músico - ejecutante - receptor no existía.

palabra del contexto del verso y la dibuja musicalmente, expresando su sentido expresivo a través del ascenso o descenso melódico [APÉNDICE 18].⁴⁰

En una segunda etapa, el cantante debía interpretar el texto transcrito en la partitura; debía traducir "notas inexistentes" en "notas de color". E interpretar en el sentido más amplio del término, pues en el siglo XVI la relación entre la versión escrita de la partitura y la ejecución musical era muy flexible. Realmente, el cantante disponía sólo de un "esquema": de las notas, de los valores rítmicos de éstas y de las voces (una detrás de otra como libro de coro o, en el caso de los vihuelistas, una voz y el instrumento). El músico no pudo ser el ejecutante sin más, sino que debió transformarse también en creador (ejecutar significaba en la época crear). Si el cantante, en la interpretación, transformó el texto poético (es decir, suprimió o añadió palabras o frases; improvisó texto y/o melodía...) es algo que no podemos saber.⁴¹

Finalmente, la recepción comprensiva del texto dependía de los tipos de **textura polifónica** (es decir, de la relación que se establecía entre las voces). Por ejemplo, una **textura homorrítmica** -cuando todas las voces

40. Judith Etzion, "The Spanish polyphonic ballad in 16th-century vihuela publications", Música Disciplina, XXXV (1981), p. 194.

41. La interpretación refleja la actitud del intérprete y no la obra misma; por ello, es bastante difícil llegar a definir cómo se interpretaba en la época, sobre todo si se cae en el error de calcar conceptos y adoptar visiones actuales para una época totalmente distinta.

presentan, más o menos, una misma estructura rítmica simultánea- permitía un mejor entendimiento del texto. La dificultad comienza cuando el texto presenta una **textura imitativa**; es decir, cuando una voz comienza una frase musical y a ésta le sucede la segunda voz, luego la tercera y finalmente la última, en un proceso de concatenación de voces (las texturas pueden cambiar, incluso, dentro de una composición: se puede empezar con una sección imitativa y luego pasar a una sección homorrítmica); en este caso, el resultado es que la entidad poética pierde parte de su integridad para incorporarse al formato musical. Los polifonistas eran conscientes de ello e intentaban solucionarlo adornando las palabras finales de las distintas frases musicales hasta llegar unidas al final de la composición o bien reduciendo frases en algunas voces. De todas formas, sería bastante cuestionable pensar que la polifonía dificulta el sentido del texto; puede obstruir su estructura morfosintáctica, pero no es tan imposible entender cuatro o cinco frases musicales al mismo tiempo (en contra de lo que aconsejaba Vincenzo Galilei), sobre todo si los oyentes están acostumbrados.

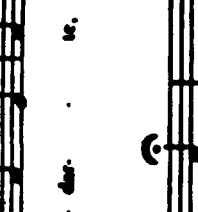
Aunque la estructura instrumental no es tan distinta de la vocal,⁴² el concepto musical de los vihuelistas sí merece una consideración independiente. En los repertorios vihuelísticos voz e instrumento presentan dos estilos distintos y bien delimitados, en los que

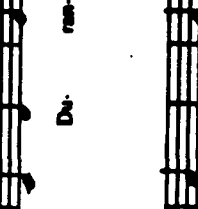
⁴². Salvo que sea una danza, en cuyo caso sí presenta repeticiones de secciones o patrones rítmicos distintos.

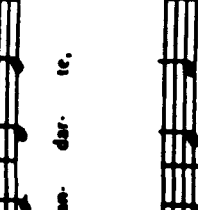
confluyen la tradición vocal y la tradición de improvisación instrumental como género autónomo. En las composiciones poéticas para vihuela, el texto y el instrumento presentan voces distintas y este último delinea las frases musicales cantadas; como sugiere Luys Milán en El Maestro, cuando la voz canta, la vihuela debe hacer acordes; cuando calla, el vihuelista puede permitirse hacer ornamentos o redobles instrumentales, con el fin de que se comprenda mejor el texto junto con la música de la vihuela.

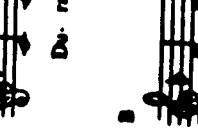
Por otra parte, los vihuelistas son los únicos en la época que intentan proyectar el significado del texto a través del tempo. Una ejecución con tempo lento o moderato y otra con un tempo algo apriesa pueden cambiar el sentido textual; reflejando, además, la actitud del cantante durante la interpretación.

Hemos dibujado un amplio panorama de posibilidades en la dinámica músico-textual de la poesía renacentista; considerando que no se puede, en ningún caso, ser tajantes, ni calcar conceptos de interpretación de nuestra época a otro época totalmente distinta: primero, porque la partitura es un mero plano o esquema de interpretación; segundo, por la distancia entre las dos épocas y, tercero, porque el texto musicado fue espejo de una sociedad que lo creó, lo difundió y a la que, en última instancia, iba dirigido.

A  Du. ran. dar. te. Du. ran. dar. te.


B  buen ca. va. lle. no pre. va. do.


C  yo te rue. go que ha. mos


D  en a. quel tiem. po pe. sa. do.

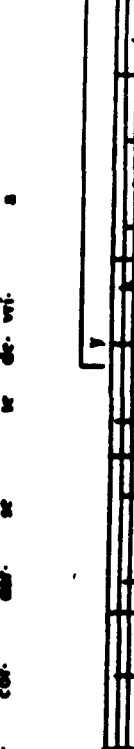
"Durandarte, Durandarte"

Francisco Millán, Cancionero Musical
de Palacio, f. 290v.
(Ed. de José Romeu Figueras en La
Música en la Corte de los Reyes Ca-
tolicos. Barcelona: C.S.I.C., 1965,
IV-2L, nº 445.

A  De ran der te, De ran der te.

B  born ca ve le, ro pro va. do.

C  a cor der se te de vi. a

D  d'a quel born tiem po pas sa do.

"Durandarte, Durandarte"

Luys Milán, El Maestro; ed. de Charles Jacobs
(London: Pennsylvania State Press, 1971),
p. 78-79.

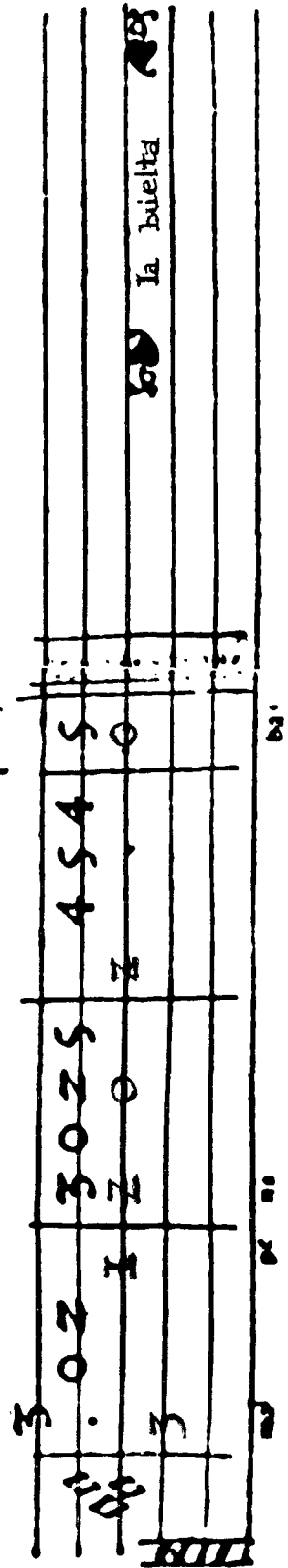
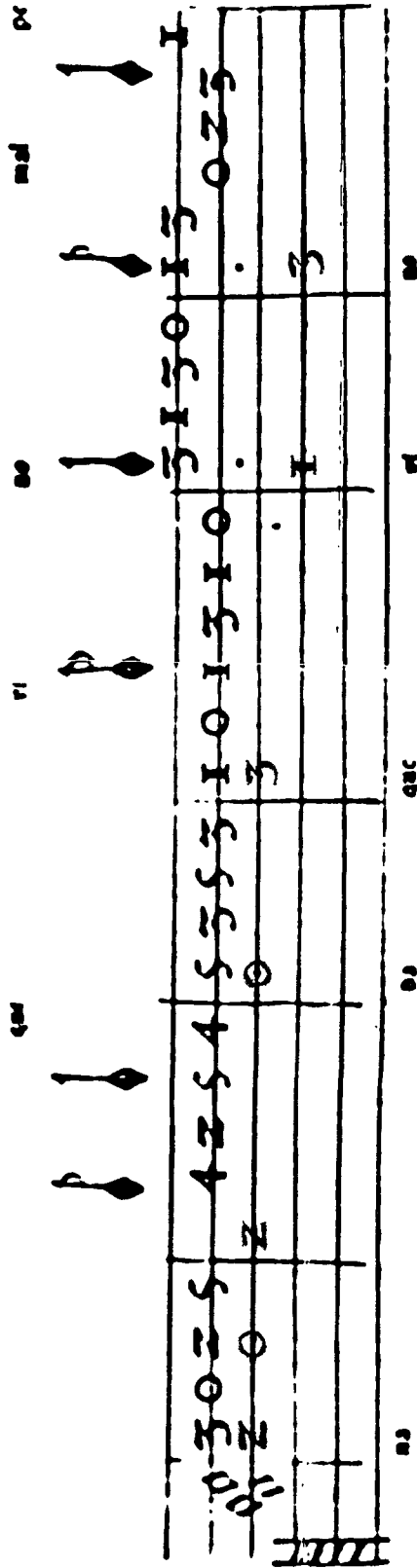
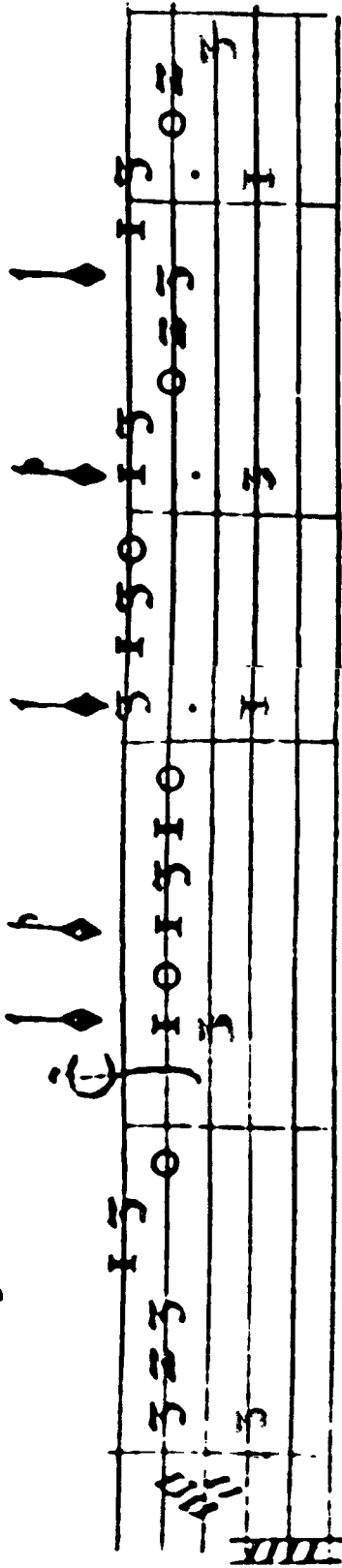
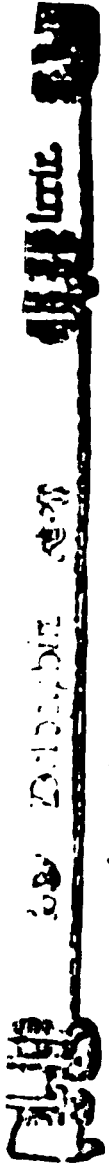
[Transcrip. de Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, "The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links", Ethnomusicology, 32, 2 (Spring/Summer 1988), p. 7].

E. E. Schuchman, Attorney

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various symbols and characters, including what appears to be a treble clef and a key signature. The notation is written in a cursive, handwritten style.

(Musical notation with lyrics and notes)

Handwritten musical notation on five-line staves, featuring various notes, rests, and bar lines.



The image displays a handwritten musical score on three systems of five staves each. The notation is a form of shorthand or cipher, using numbers (1-5), dots, and diamond-shaped symbols. The first system features a large, ornate initial 'S' on the left margin. The second and third systems have smaller decorative elements. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or cipher.

System 1:

- Staff 1: 1 1 1 1 1
- Staff 2: 1 1 1 1 1
- Staff 3: 1 1 1 1 1
- Staff 4: 1 1 1 1 1
- Staff 5: 1 1 1 1 1

System 2:

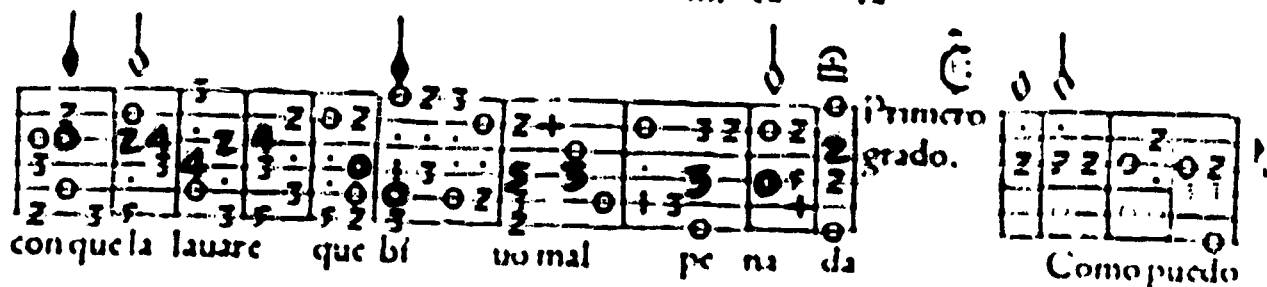
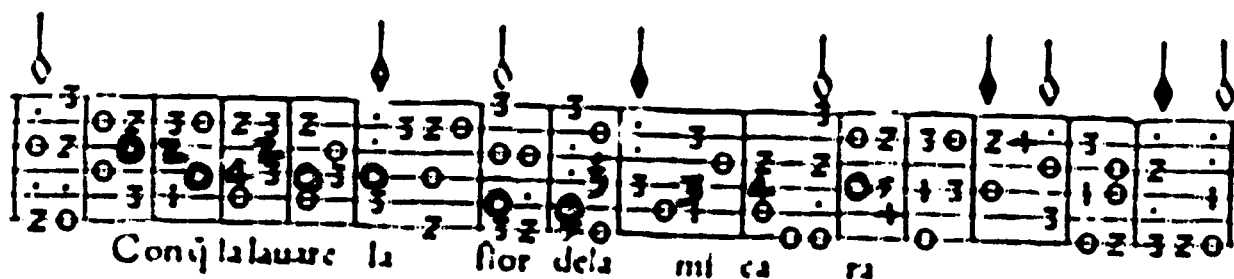
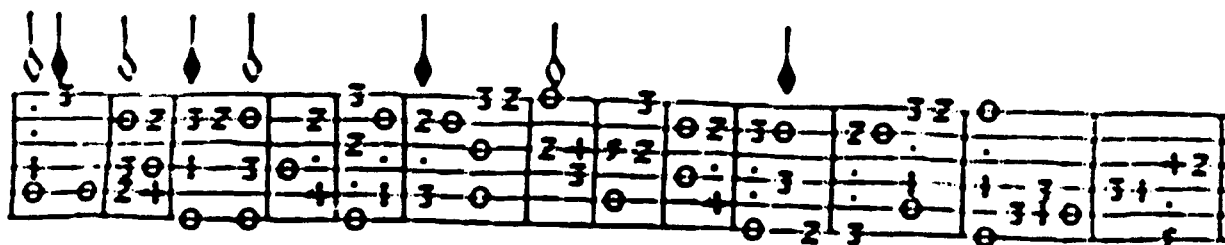
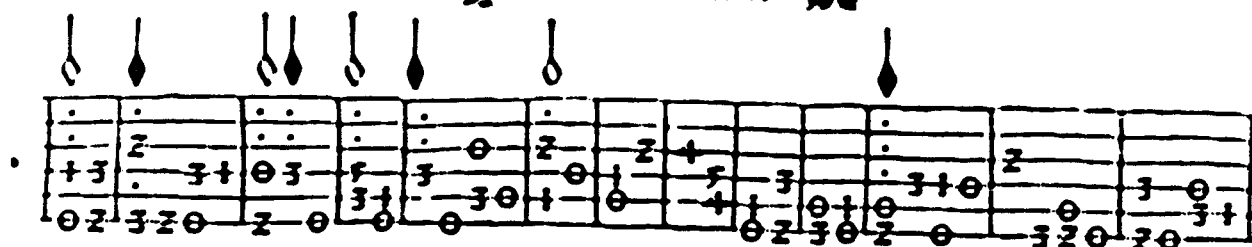
- Staff 1: 1 1 1 1 1
- Staff 2: 1 1 1 1 1
- Staff 3: 1 1 1 1 1
- Staff 4: 1 1 1 1 1
- Staff 5: 1 1 1 1 1

System 3:

- Staff 1: 1 1 1 1 1
- Staff 2: 1 1 1 1 1
- Staff 3: 1 1 1 1 1
- Staff 4: 1 1 1 1 1
- Staff 5: 1 1 1 1 1

Villancico.

Silva de sirenas.



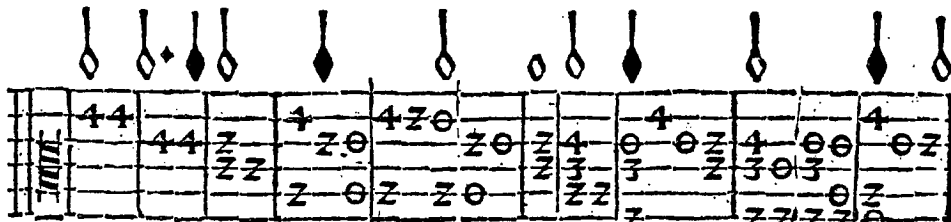
• Enríquez de Valcárcabano, Silva de Sirenas
(Valladolid, 1547), f. 24.

COMIENCA EL SEGVN

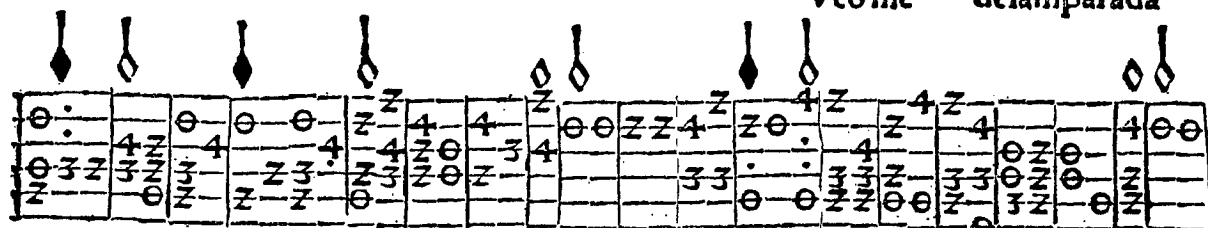
DO LIBRO QUE TRATA DE VILLANCICOS A TRES

para cantar el que quisiere / y fino tañerlos, y son para principiantes, Y otros
a quatro bozes, tambien para tañer, Y otros que se cantan lastres bo
zes, y se canta el tiple que va apuntado encima,

Es la clau de ce-
fol faut la tercera
en terçero traste.

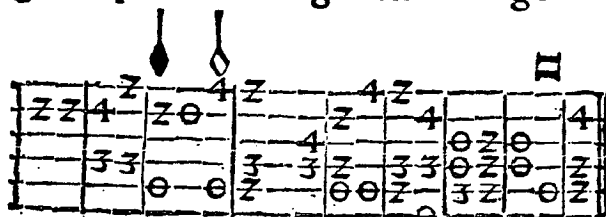


Silano che haze escu
veo me de lamparada



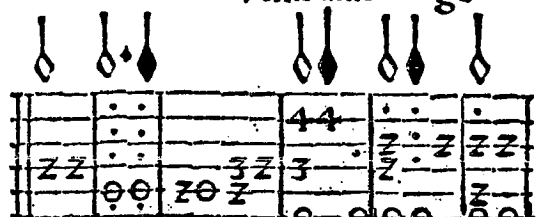
ra y tã cor ro es el ca mino
gran passion tẽgo con mi go

como no venisami go
como no venisami go

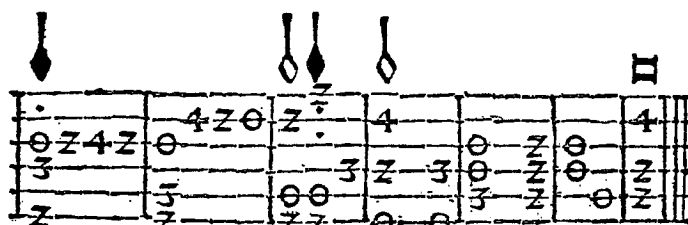


como no venisami go.

Buelta.

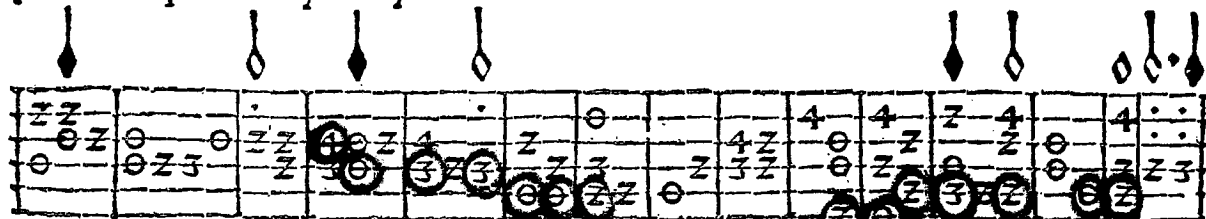
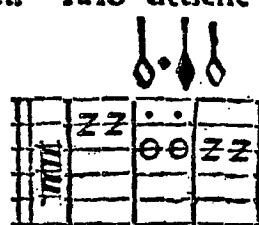


Si la medianoche es pas
mi ventu ralo detiene



fa da y el q̃ me pena no viene,
per q̃ foy muy desdi chada.

Otro villancico
la clau va enter
cero traste.



Y cõ que la laua re
Lauarme yo cuytada

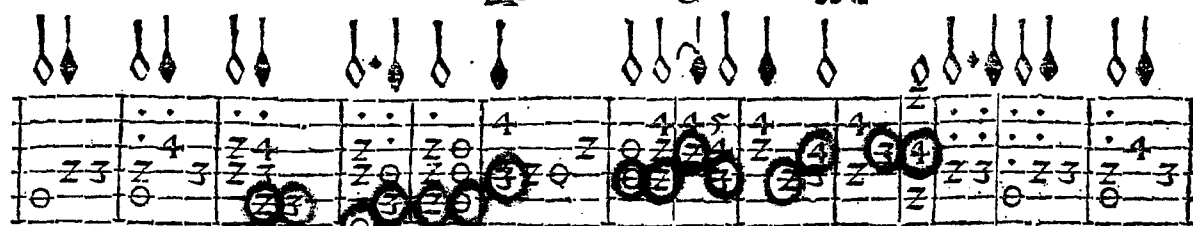
la flor de la mi ca ra
cõ ansias y do lores

B

Villancicos.

Libro segundo.

Pisador.



y con q la laua re

q̄ biuo mal pe nada

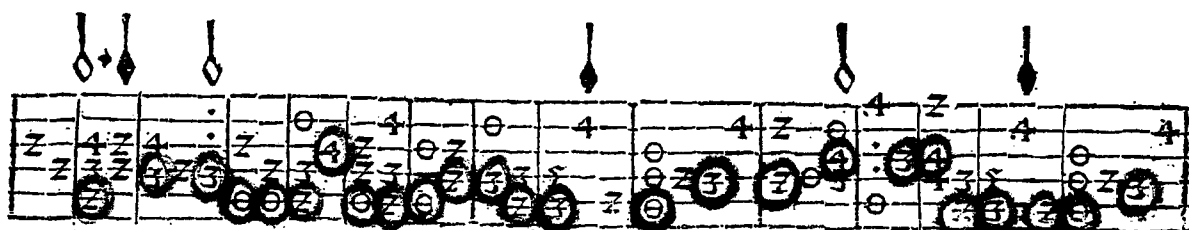
y con q̄ la laua re

q̄ biuo mal pe nada



y con q̄ la laba re

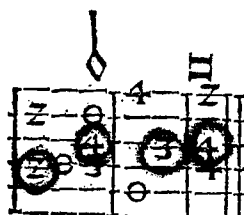
q̄ biuo mal pena da,



La uauan se las mo

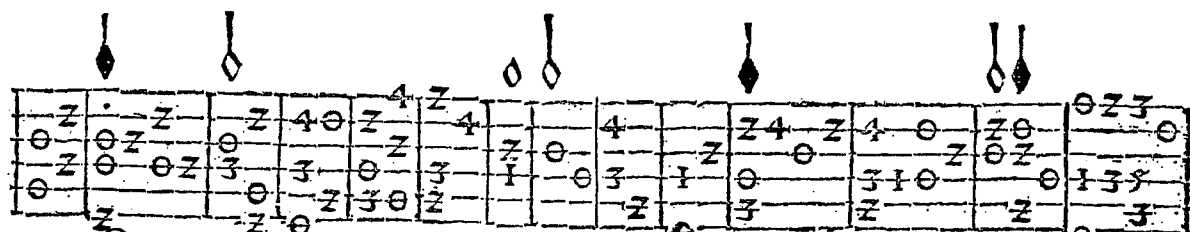
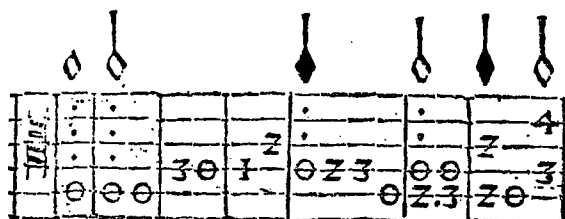
gas cõ a gua de li mo

nes cõ a gua de li



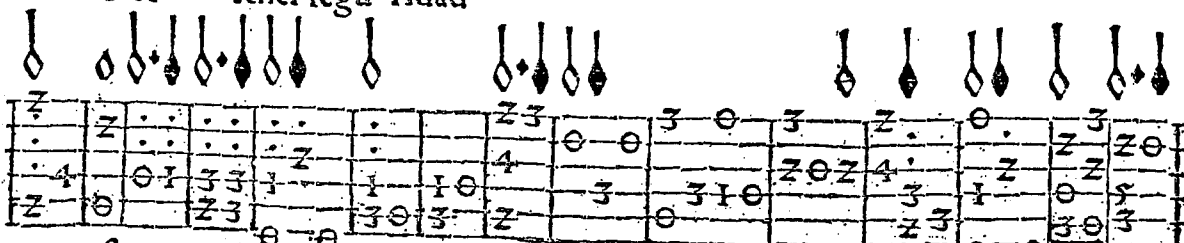
mo nes,

Otro villancico. Es la cla
ue de ce sol faut, la tercera
en tercero traste,



Quien tuuiesse tal poder
Por tener segu ridad

q̄ pu dies se q̄ pudies



fe no q̄rer a quiẽ q̄lies se

no q̄rrr a quiẽ qui

• Diego Pisador, Libro de Música
(Salamanca, 1552), f. 9.

*Villancicos a quatro.

Orphenica Lyra.

Libro.V. Fo. cxxxviii

Villancico a
quatro Iuan
vazquez.

On que la lauare la flor de la mica ra
lauome yo cuitada con ansias y dolo res

con q la laua re que brio mal

penada. Con que la lauare

q brio mal pena da, Lauame las caia

das co agua de limones

Villancico a qua-
tro de Flecha.D.

• Miguel de Fuenllana, Orphenica Lyra
(Sevilla, 1554), f. 138.

On que la lauare la flor de la mi cara con que la lauare yo cutada con penas y dolores

lauare que bino mal penada con que la lauare que bino mal

Aun felas casadas con agua De limones.

On que la lauare la flor de la mi cara con que la lauare yo cutada con penas y dolores

con que la lauare que bino mal penada mal penada con que la lauare que bino mal penada. y

Aun felas casadas con agua de limones.

On que la lauare la flor de la mi cara con que la lauare yo cutada con penas y dolores

con que la lauare que bino mal penada con que la lauare que bino mal penada.

Aun felas casadas Con agua de limones.

On que la lauare lauare Lauome yo cutada y

La flor de la micaró con que la lauare con penas y dolores que bino mal

penada con que la lauare que bino mal penada.

Aun felas casadas con agua de limones.

• Cancionero de Uppala (Venecia, 1556), f. 22v-23.

¿Con qué la lavaré...?

First system of the musical score, measures 1-5. The melody is in G major, 2/4 time. The lyrics are: ¿Con qué la la - va - ré La tez de ¿Con qué la la - va - ré La tez ¿Con qué la la - va -

Second system of the musical score, measures 6-15. The lyrics are: la mi ca - ra? ¿Con qué la la de la mi ca - ra? ¿Con qué la la - va - ré La tez de la mi ca - ra? ¿Con ré La tez de la mi ca - ra? ¿Con

Third system of the musical score, measures 16-25. The lyrics are: va - ré Que bi - vo mal pe - na - ré Que bi - vo mal pe - na - qué la la - va - ré Que bi - vo mal pe - na - da? ¿Con qué la la - va - ré Que bi - vo mal

Fourth system of the musical score, measures 26-35. The lyrics are: da? ¿Con qué la la - va - da? ¿Con qué la la - va - ré ¿Con qué la la - va - Con qué la la - va - ré, ¿Con qué la pe - na - da? ¿Con qué la la - va - ré ¿Con

40 Fin.
45

ré Que bi-vo mal pe - na - da?

ré Que bi - vo, Que bi-vo mal pe - na - da?

la - va - ré Que bi-vo mal pe - na - da?

que la la - va - ré Que bi-vo mal pe - na - da?

50

Lá - van - se las ga - la - nas Con

Lá - vo - me yo, cuy - ta - da, Con

Lá - van - se las ga - la -

Lá - vo - me yo, cuy - ta -

Lá - van - se las ga -

Lá - vo - me yo, cuy -

55 60

a - gua de li - mo - nes,

an - sias y pa - sio - nes,

nas da, Con a - gua de li - mo - nes, Con a -

da, Con an - sias y pa - sio - nes, [Con an -

Con a - gua de li - mo - nes,

Con an - sias y pa - sio - nes,

la - nas

ta - da, Con a - gua de li - mo -

Con an - sias y pa - sio -

65 D. C. Hasta Fin 70

Con a - gua de li - mo nes;
[Con an - sias y pa - sio nes].

gua sias de li - mo nes, Con agua de li - mo nes;
sias y pa - sio nes, Con ansias y pa - sio nes].

Con a - gua de li - mo nes;
Con an - sias y pa - sio nes].

nes,
nes, Con a - gua de li - mo nes;
Con an - sias y pa - sio nes].

-
- Juan Vázquez, Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560), f. 30v. Ed. moderna, pp. 209-211.

(Ensayo por Jesús Riosalido. Reproducción facsimilar.
Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985).

XX

los garços deniás alaniás elniás
Y los hazien siquinos tan siquinos

Quien fíelos enamora
que Roben el alegría

S Ontañados y tan buos que a todos
Y solo la infadellos, y tienen calinos
me a Robado los fatidos.

los garços de miás
Y los buze tan siquinos
quien fíelos enamo-
que Roben el de-

teria Quien fíelos enamora
gris

S On tan lindos y tan buos
Y solo la miña dellos
Que a todos tienen
me a Robado d

cal. vot.
al. 2. na.

F 4

Quien flos enamoraria
 les garços alumiãs Alumiãs
 Y los hazetun esquinot tan quinot
 que Roba el alegria

Quien flos enamoraria.
 Ontaribados y tan binos y tan binos que a todos tira
 r solo. La misfadellos me a Robado los fenidos los

me calinot.
 fenidos.

Quien flos Enamoraria
 los garços alumiãs quin flos Enamoraria
 Y los hazetun quinot que Roba el alegria

Quien flos Enamoraria.
 Ontaribados y tan binos que a todos tiran can
 Y solo La misfadellos me a Robado el dlo

timor.
 grida.

ba - na o - ra to - na - da. ¡Ay, mi

Al - ba - na!

-
- Luys de Narváez, El Delphin (Valladolid, 1538), f. 66-66^v.
Ed. moderna de Emilio Pujol (Barcelona, 1945).

88 ROMANCE NO. 3, "Con pasión recorda el maestro" (Fol. 10 v^o)

Moderato e Rubato

1. Con pa-sión re-cuer-da el ma-es-tro
2. No de-sa-ma-da co-sa a-ni-da

3. Ma-es-tro, per-do-na
4. Ma-es-tro, per-do-na

Texto	1	—	2	3	4
Música	A	A	B	C	D

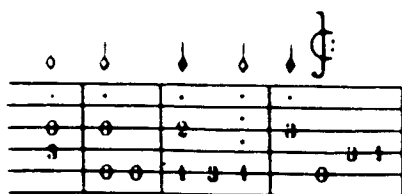
• Luys Milán, El Maestro (Valencia, 1536), p. 180-183.

Adormido se a el buen viejo

Primera diferencia

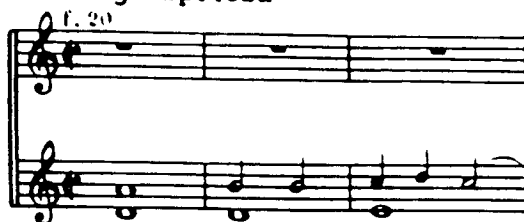
Algo apriesa

f. 20



Voz

Vihuela
en Mi



Texto — 1

Música A B

(...)

(...)



Texto

Música

F

- Enríquez de VALDERRÁBANU, Silva de Sirenas (Valladolid, 1547), f. 20.
Ed. moderna de Emilio Pujol (Barcelona, 1965).

VIII

D

Esposastes fñora
Vuestro bruno coraçon

solo por demisquitar
Y a esta en tiempo de amañar

Cesarys y habreis pesar

P

Ves que tan mal guelardon
Que pague y lo que bezifas

A los misferm-
Lo que no lleva

çios deñe.
Razon.

D

Esposastes os fñora solo por demisquitar
Vuestro bruno coraçon Y a esta en tiempo de amañar

Cesarys y habreis pesar y

P

Ves que tan mal guelardon
Que pagueis lo que bezifas

A
Lo

los mis feruicos deñe.
que no lleva Razon.

D

Esposastes los fñora
Vuestro bruno coraçon

solo por demisquitar
Y a esta en tiempo de amañar

Cesarys y habreis pesar Cesarys y habreis pesar.

P

Ves que tan mal guelardon
Que pagueis lo que bezifas

A los mis feruicos deñe
Lo que no lleva Razon.

Reprod. facsimil.

C **n v o**

Omo por lo yo bivar
Como por lo foyello

Sid Remedio tras que ando

No tiene como ni quando y

No tiene como ni quando ni quando

E **n v o**

l como no puede auello y
mas es siempre en mi pajar y

quando no fa deparar.
quando y como pa deçella.

Y

Dize ferranias he deffemal si morire
que me biza immortal por do morir no podre

Dize ferranias he deffemal si morire
por do morir no podre

Dize ferranias he deffemal si morire y

P

Or quel Remedio y mi mal.
Nesca de una causa tal.

C **n v o**

Omo por lo yo bivar
Como por lo foyello

Sid Remedio tras que ando No tiene como

No tiene como ni quando y

ni quando ni quando

E **n v o**

l como no puede auello y
mas es siempre en mi pajar y

quando no fa deparar.
quando y como pa deçella.

Y

Dize ferranias he deffemal si morire
que me biza immortal por do morir no podre

Dize ferranias he deffemal si morire
por do morir no podre

Dize ferranias he deffemal si morire y

P

Or quel Remedio y mi mal.
Nesca de una causa tal.

Que de mi la ferranias
Trayganse y sus bonas
No delos mercedios
Que iomai no fuanse
Dize mal si morire.

Reprod. facsimil

The image displays a facsimile of a page from the Cancionero de Uppsala, folios 61v and 62. The page is organized into two main systems of musical notation. Each system consists of eight staves. The notation is a form of early printed musical notation, likely square notation on a four-line staff. The first system on the left is labeled 'DVO' and 'TOTO' at the bottom. The second system on the right is labeled 'DVO' and 'TOTO' at the bottom. The notation consists of various rhythmic figures and melodic lines, with some staves showing more complex patterns than others.

Handwritten musical notation on page 207v. The page contains two systems of staves. The first system has three staves with mensural notation and a fourth staff with lute tablature. The second system has three staves with mensural notation and a fourth staff with lute tablature. The notation is in a historical style, likely from the 15th or 16th century.

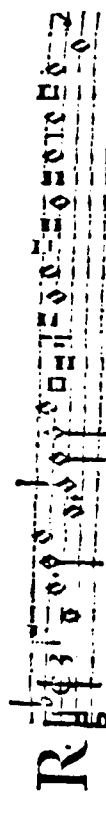
Handwritten musical notation on page 208r. The page contains two systems of staves. The first system has three staves with mensural notation and a fourth staff with lute tablature. The second system has three staves with mensural notation and a fourth staff with lute tablature. The notation is in a historical style, likely from the 15th or 16th century.

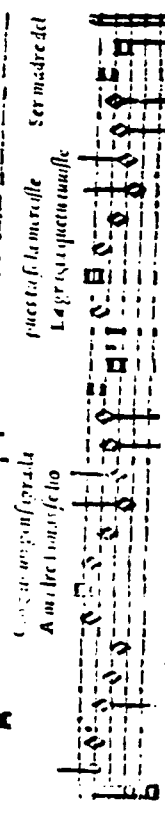
O la diuinos dormir la noche sancta No la
 diuinos dormir.

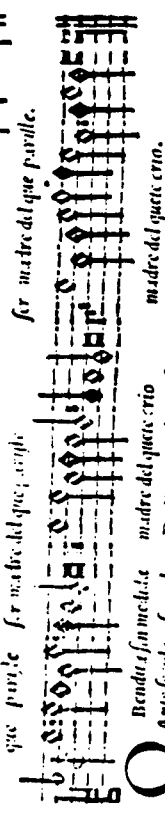
SOLO
 LAS
 COPLAS
 A virgen a solas piensa quebara
 Quando el Rey de luz inmenso parra.

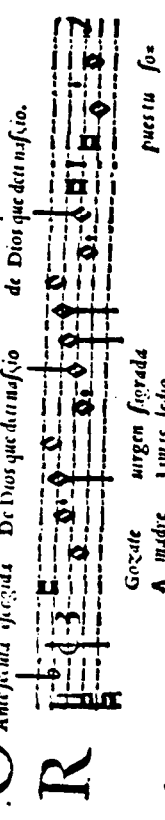
O la diuinos dormir la noche sancta No la
 diuinos dormir.

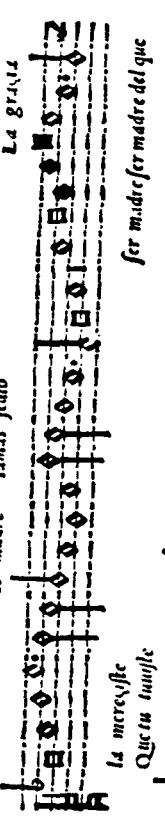
Reprod. facsimil.

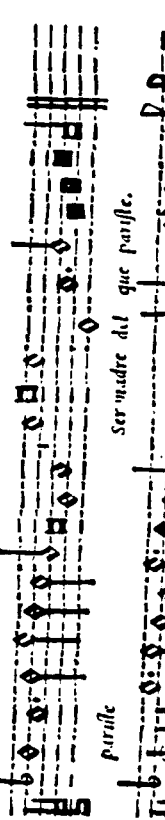
R  *Gozate uirgen foyrada*
A madre lamas fello
puesta la mercede
La graxa que tu tuuiesse
Ser madre del

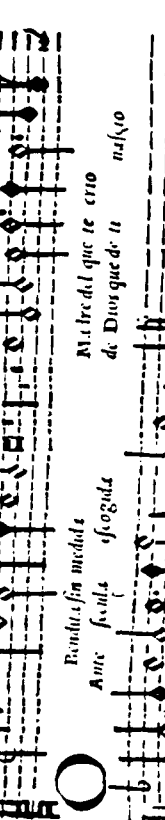
O  *que parille*
fer madre del que parille.

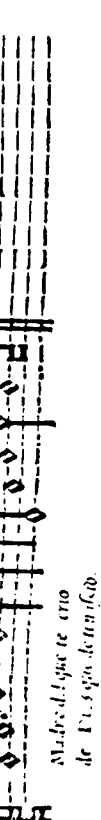
R  *Bendita sin medida*
Ante fexula sfogida
madre del que te erio
de Dios que deti naxio.

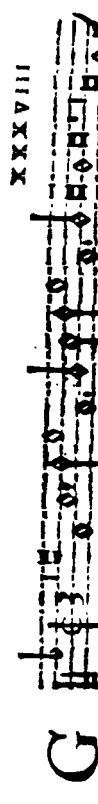
O  *Gozate uirgen foyrada*
A madre lamas fello
puesta fox
La graxa

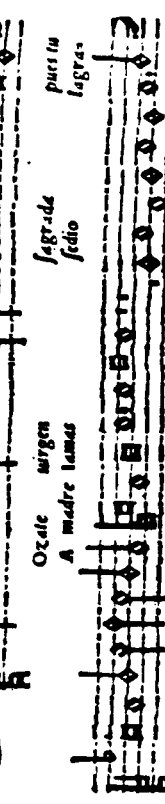
P  *la mercede*
Queta tuuiesse
fer madre fer madre del que

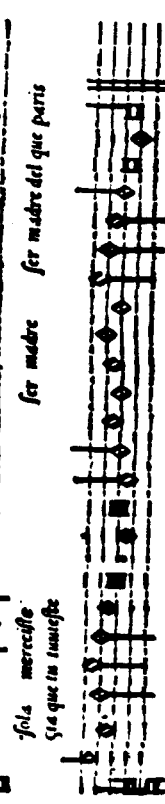
O  *parille*
Ser madre del que parille.

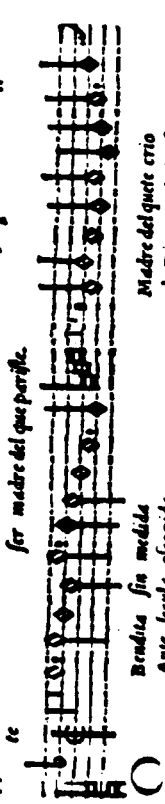
O  *Bendita sin medida*
Ante fexula sfogida
madre del que te erio
de Dios que de ti naxio

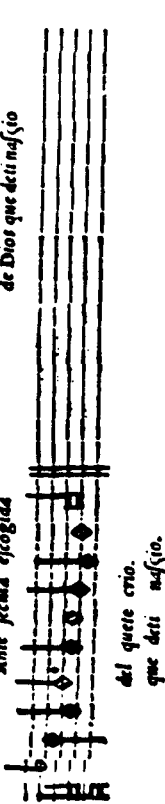
O  *Madre del que te erio*
de Dios que de ti naxio

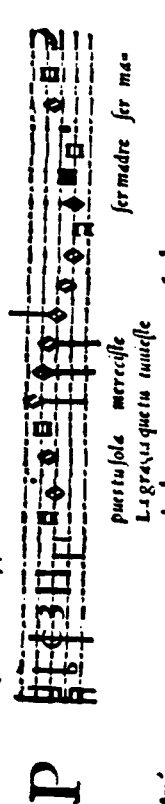
G  *Ozate uirgen*
A madre lamas
puesta la
lagra-

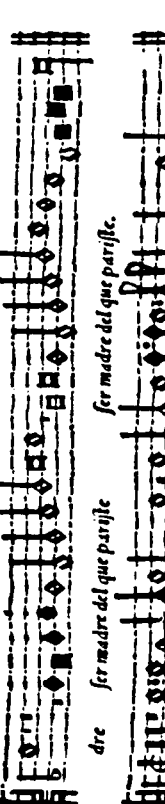
O  *fer madre*
fer madre del que paris

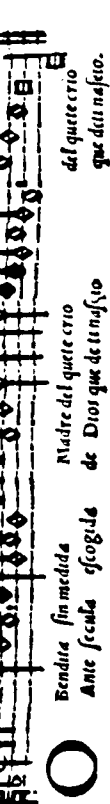
O  *ola mercede*
Sia que tu tuuiesse
te
fer madre del que parille.

O  *Bendita sin medida*
Ante fexula sfogida
Madre del que te erio
de Dios que deti naxio

P  *del que te erio.*
que deti naxio.

O  *puesta sola mercede*
La graxa que tu tuuiesse
fer madre fer ma-

O  *dre*
fer madre del que parille
fer madre del que parille.

O  *Bendita sin medida*
Ante fexula sfogida
Madre del que te erio
de Dios que de ti naxio
del que te erio
que deti naxio.

Endechas de Canaria.

¿Para qué [e]s cama tanto cuereros?
Para perderme y a vos perderos.
Más valiera nunca veros,
para perderme y a vos perderos.

Música A B B' C C' D E F

Texto — A A' B B' — C D

José Pisador, Libro de Música de vihuela
(Salamanca: 1552), p. 7.
(Ed. facsimil. Genève: Minkoff Reprint, 1973).

Endechas de canaria entona
la segunda en vazio.

Paraques damatito que re ros

paraques damatito que reos para perderme y a vos per de ros,

ros para perderme y a vos perderos mas

valiera nun ca ve ros para perderme y a vos per de ros

R

In Rin Chin la guarda vibra Dios guardo el lobo De nos

ira cordera Dios guardo el lobo de nuestra cordera Rin

Este que naci
es el gran monarca
cristo pastora
de carne usido
a nos redimido
Confesaz chiquito
a uoquers infanto.
fino ses bezaa

Muchos profetas
lo an profetizado
Y an en nuestros dias
Lo hemos al congado
adon han unido
Vemos en su futo
Y al hombre nel cielo
por que la quifera

R

In Rin Chin la guarda vibra Dios guardo el lobo de

Nuestra cordera Dios guardo el lobo el lobo de nuestra cordera.

Yo an en el mundo
que a los que anido
por que la de
fagando un nos
dazando a quera
gona par el cielo
y par el mundo
para bfo nifera

Yo an en el mundo
que a los que anido
por que la de
fagando un nos
dazando a quera
gona par el cielo
y par el mundo
para bfo nifera

R

In Rin Chin la guarda vibra Dios guardo el lobo de

lolo de nuestra Cordera Dios guardo el lobo de nuestra cordera Rin

Miraban quos quadre
que an fimo lo oyer
Que dos no pudiera
Hazer la mas que madre
El quera supadre
Oy della nifio
Y el quera crno
Su lio fo dixera.

Pues que ystencemos
Lo que deffimos
Todos tantos namos
Presentes lleuamos
Todos le daremos
Nuestra voluntad
Pues afigular
Con el hombre nifera

R

In Rin Chin la guarda vibra Dios guardo el lobo de nuestra cordera

Dios guarda el lobo de nuestra cordera Rin Rin Chin la guarda vibra

Dios guarda el lobo el lobo de nuestra cordera Dios

R

SOLO LAS COELAS

El lobo Rabofo La quifo mo dar mas dios po

derofo la fupo defende, quifo le bazer que no puda, se par una monogina, de la nifge nifera

• Cancionero de Upsale (Venecia: 1556), f. 52v-53.
(Ensayo por Jesús Riosalido. Reproducción facsimil.
Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1983).

TRANSCRIPCIÓN DEL TEXTO

ESTRIBILLO
[escrito en
las cuatro
voces]

SÓLO LAS
COPLAS
[escritas
bajo la
tablatura
del bajo]

Resto de
las COPLAS
fuera de
la tablatura *

Riu, riu, chiu,
la guarda ribera.
Dios guardó el lobo
de nuestra Cordera.

El lobo rabioso
la quiso morder,
mas Dios poderoso
la supo defender.
Quiso le hazer
que no pudiesse pecar,
ni aun original
esta virgen no tuviera.

ESTRIBILLO

Este que [e]s nacido
es el gran monarca,
Christo patriarca,
de carne vestido.
[H]a nos redimido
con se hazer chiquito,
aunque [e]ra infinito,
finito se hiziera.

Muchas profecías
lo dñ profetizado,
y aun en nuestros días
lo hemos alcançado.
A Dios humanado
vamos en el suelo,
y al hombre [e]n el cielo
porque [e] le quisiera.

ESTRIBILLO

Yo vi mil garçones
que andavan cantando;
por aquí balando,
haziendo mil sonas.
Diziendo a gascones:
"Gloria sea en el çielo
y paz en el suelo,
pues Jesús nasciera".

ESTRIBILLO

Este viene a dar
a los muertos vida,
y viene a reparar
de todos la cayda.
Es la luz del día
aqueste moçualo;
este [e]s el Cordero
que s[ign] Juan dixera.

ESTRIBILLO

Mira bien que os quadre
que ansina lo oyera,
que Dios no pudiera
hazerla más que madre.
El que [e]ra su Padre,
oy della nasció,
y el que la crió
su hyo so dixera. [sic]

ESTRIBILLO

Pues que ya tenemos
lo que desseamos,
todos juntos vamos,
presentes llevemos;
todos le daremos
nuestra voluntad,
pues a se igualar
con el hombre viniere.

ESTRIBILLO.

* Transcribo las coplas según el orden en que aparecen fuera de la tablatura:
primero las transcritas bajo el superior, luego tenor y finalmente contralto.

Ya se asienta el rey Ramiro

Romance I
Saxio lento

f. 65 (1-66) En la tempra en el primer
bando está la clave de fa fa ut.
En la segunda en el tercer
bando está la clave de re ut fa ut. 1)

Canto

Vihuela

Ya se asienta el rey

clon - ta el rey En - na

Ya se a - clon - ta el rey ya - ta - ta

f. 67 (1-68) En
a en ya - ta - ta, los tres de
los tres de

1) Vihuela en do:

da - li - des, los

tres de a - da li - des se le pa

f. 68 (1-69) En
en - na da - ta - ta

en la pa - ta - ta - ta - ta

Ya se asienta el rey Ramiro,
ya se asienta a su yantar, a su yantar,
los tres de sus adalides, los tres de sus adalides,
se le pararon delante, se le pararon delante.

Luis de Narváez, Los seys libros del delphin de
Música de cifra para tañer vihuela (Valladolid: 1538)
f. 65-66.
(Ed. de Emilio Pujol. Barcelona: C.S.I.C., 1945),
pp. 58-59).

APÉNDICE 16

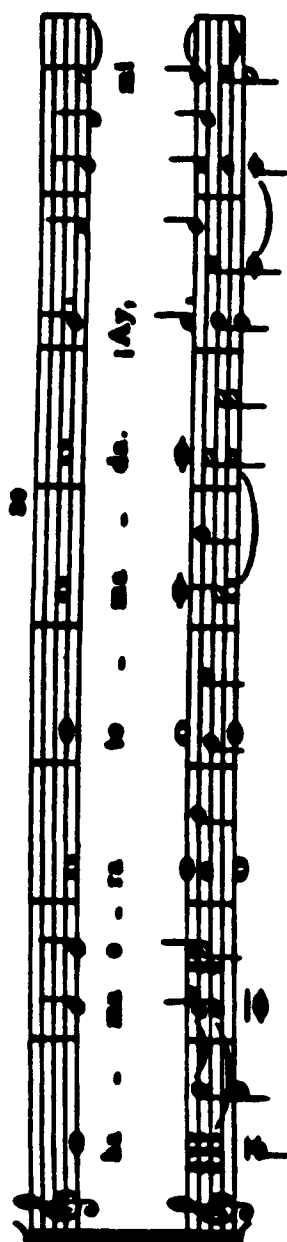
1. Per - di - do co - lo - r. Di - ce mi - ña may - re que lo he d[e] amor.

2. Ma - co - lo - r co - lo - r. Di - ce mi - ña may - re que lo he d[e] amor.

Ma - co - lo - r. Di - ce mi - ña may - re que lo he d[e] amor.

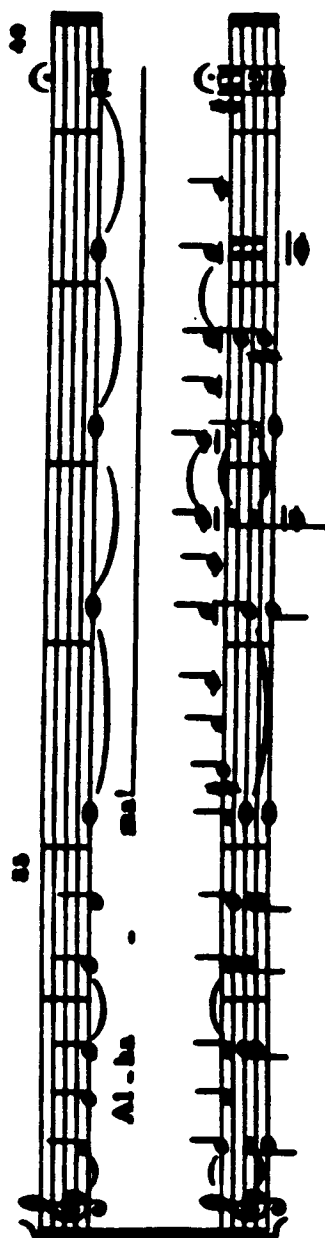
Perdida teñyo la color,
 diçe miña mayre que lo he d[e] amor.
 Diçe miña mayre que lo he d[e] amor.

[Luis Milán, El Maestro (Valencia, 1936)]



Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada,
cartas le fueron venidas
como Alhama era
¡Ay, mi Alhama!

Luis de Narváez El Delphin
(Valladolid, 1538), p. 66-66.
(Ed. moderna, pp. 60-61).



(...)

40

dos,
dos,

[...] (= 887)

45

y es - for - ça -
tan es - ti -

*

(1) (1) (1)

ma : : dos! dos!

so

*

Israel, mira tus montes
cómo están ensangrentados
de la sangre de tus nobles,
de tus nobles y esforzados.
¡Ay dolor! ¡Cómo cayeron
varones tan estimados!

Alonso de Mudarra: Tres
Libros de Música en cifra
para vihuela (Sevilla: 1546),
f. 14.

(Ed. moderna de Emilio
Pujol. Barcelona: C.S.I.C.,
1949, pp. 87-88).

* En este caso a través del descenso melódico.

II. REPERTORIOS POÉTICO-MUSICALES RENACENTISTAS
[c. 1490 - c. 1580]

Los cancioneros polifónicos que estudiaremos en este capítulo deben ser encuadrados, aunque sólo sea brevemente, en el contexto de una creciente presencia de acontecimientos festivos y solemnes en las cortes; ya que la cultura musical española desde finales del siglo XIII, y en mayor medida a partir del XIV, había trasladado su centro de catedrales y monasterios a la corte real y casas señoriales como nuevos núcleos culturales.

No es nuestra intención extendernos, en este momento, en analizar cómo surgió y se desarrolló la cultura musical española en el período cronológico que nos ocupa (desde finales del siglo XV y a lo largo del XVI). Sin embargo, conviene recordar que Hilarión Eslava en su Lira Sacro Hispana (1856) había expuesto la no peculiaridad ni originalidad de la música hispánica, sobre todo en música litúrgica, mera copia de los maestros flamencos [de ahí el esplendor y fama que éstos adquirieron a partir del reinado de Carlos V (1516-1555)]. Barbieri y posteriormente Anglés, desde posiciones menos nacionalistas y más científicas, defendieron que en España se practicaba polifonía profana y religiosa mucho antes de que llegaran los músicos flamencos en 1502 y 1506; y que, precisamente, es en el

reinado de los Reyes Católicos (1474-1504) donde se encuentra el germen de una música hispana autóctona, principalmente nacional.¹

Si hasta los Reyes Católicos pocos músicos y cantores españoles lograron pasar los límites del reino, a partir del reinado de Carlos V, el músico -extensivo en general al creador- no conoce las fronteras entre países, vive impregnado e influido por los músicos -creadores- del resto de los países europeos, especialmente de Italia, Francia y los Países Bajos. Curiosamente, al Emperador le acompaña siempre en sus viajes una capilla de cantores flamencos; en esta capilla real no figuran nunca cantores españoles, como tampoco en la de su madre doña Juana (1479-1555).² En cambio, sí eran españoles los instrumentistas o ministriles encargados de tañer con instrumentos de cuerda y de viento la música profana en las procesiones

1. La Música en la Corte de los Reyes Católicos (Barcelona: C.S.I.C. - Instituto Español de Musicología, 1957-1951; abreviamos LMCRRCC) incluye, además del estudio ampliamente documentado de esta época de gestación de la música hispana, la edición musical y poética (a cargo esta última de José Romeu Figueras) del Cancionero Musical de Palacio. Anglés demuestra cómo la práctica de la polifonía se conocía y practicaba en España mucho antes de la venida de los músicos flamencos en el capítulo "Los precedentes musicales de la Corte de los Reyes Católicos", pp. 2-43 de LMCRRCC; ideas que ya había planteado en uno de sus primeros artículos: "La música en la Corte del rey don Alfonso V de Aragón el Magnánimo", Spanische Forschungen, 1914-1920. Tess Knighton aborda también el ambiente musical de la corte de Isabel y Fernando en dos artículos: "The Spanish Court of Ferdinand and Isabella" en la recopilación The Renaissance. (From the 1470s to the end of the 16th century); edited by Ian Felton (London: Macmillan, 1989), pp. 341-360 y "Ritual and regulations: the organization of the Castilian royal chapel during the reign of the Catholic Monarch" en De Musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J. (Santiago de Compostela, 1990), pp. 291-320.

2. Higinio Anglés estudia los trazos seguidos por la música hispana durante el reinado de Carlos V en otra monumental obra: La Música en la Corte de Carlos V (Barcelona, C.S.I.C.-Instituto Español de Musicología, 1965; abreviamos LMCCV), que incluye, como hiciera en LMCRRCC, la edición de una de las obras más representativas de esa época imperial: El Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela de Luya Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557). La cultura musical española durante el reinado del Emperador es también el tema de las conferencias dadas en el Ateneo de Madrid por Cecilio de Roda: "La música profana en el reinado de Carlos I", Revista Musical, Bilbao, 1912.

festivas, romerías o plegarias públicas de ruegos y acciones de gracia, y ejecutaban además la música de cámara para amenizar las veladas en la corte del rey, del príncipe o de las infantas (entre los más destacados, Antonio de Cabeçón, Cristóbal de Morales, Mateo Flecha "el Viejo" y Mateo Flecha "el Joven").

El número de instrumentistas se verá ampliado con el matrimonio en 1526 de Carlos V e Isabel de Portugal, pues paralelamente a la capilla flamenca del emperador se crea una capilla musical, la de la emperatriz, compuesta por músicos españoles y portugueses.³ A la muerte de la emperatriz, en 1539, su capilla pasa al servicio del príncipe Felipe y las infantas María y Juana. Cuando en 1556, Carlos V se retira al Monasterio de Yuste, algunos de los cantores de la capilla flamenca pasaron a integrarse en la capilla musical de Felipe II.

De esta forma, la Corte Real de Felipe II (1555-1598) agrupó dos capillas musicales distintas (consecuencia del mantenimiento también de dos casas distintas):

- la capilla flamenca (como reflejo de la Casa de Borgoña, que había pertenecido a la corte de Carlos V, quien la heredó de su padre Felipe el Hermoso) y
- la capilla española (como reflejo de la Casa de Castilla, que había heredado de su madre Juana "la Loca").

Ahora bien, las dos capillas formaban y actuaban como una única capilla (y recalcamos que no eran dos

³. Capítulo de LMCCV, "La música en la Corte de Carlos V y en casa de la emperatriz".

capillas separadas): la **Capilla Real**.⁴ El número de músicos se veía aumentado, en ocasiones de celebración especial, con la participación de instrumentistas contratados eventualmente por la Corte.

Felipe II fue, sin duda, el verdadero mecenas e impulsor de la música **religiosa** en nuestro país. Aunque formado preferentemente -a diferencia de su padre- por músicos españoles (en 1548, siendo todavía príncipe, Felipe II lleva en su viaje por Italia, Flandes y Alemania sólo a músicos españoles; excepto "Maestre Jorge, trompeta ytaliano"⁵), durante su reinado asistimos a uno de los períodos más florecientes de la capilla flamenca; sobre todo gracias a la labor de uno de los compositores más sobresalientes de la segunda mitad de siglo, Philippe Rogier, a cuyo cargo estuvo la capilla flamenca desde 1588 hasta 1596; último exponente de esta brillante escuela polifónica en nuestro país y fundador de una escuela posterior de compositores entre los que cabría citar a Jean Dufon, Philippe Dubois, Nicolas Dupont... y, sobre todo, a Mateo Romero, Maestro Capitán.⁶

4. Para más detalles sobre la organización independiente de estas dos capillas, véanse los estudios de Luis Robledo, "La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: Las Casas Reales hasta 1556", Revista de Musicología, 10/3 (1987), pp. 753-796; "La capilla real en el reinado de Felipe II" en III Semana de Música Española. El Renacimiento (1988), pp. 250-262.

5. LMCCV, p. 141.

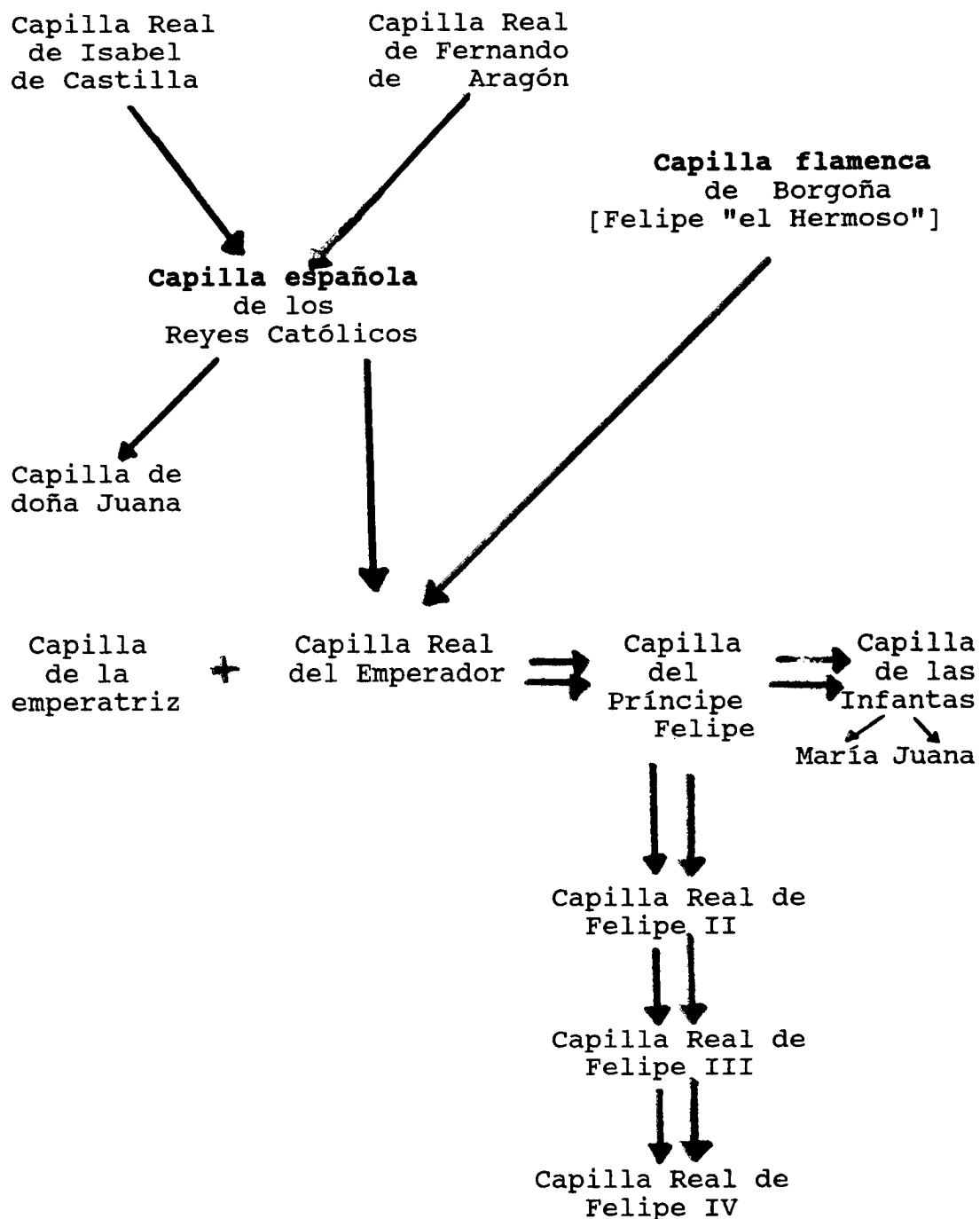
6. La afición e interés de Felipe II por la música (eso sí, casi exclusivamente religiosa y de órgano) y los contactos e influencias entre la capilla flamenca y la capilla real española son la base de los trabajos de Paul Becquart, "Trois documents inédits relatifs à la Chapelle flamande de Philippe II e Philippe III", Anuario Musical, XIV (1959), 63-76; Musiciens neerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1654) (Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1967) y "Permanence de la musique des Pays-Bas Anciens dans la musique espagnole du XVIIe siècle", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente", Madrid: Ministerio

Poco a poco, el influjo flamenco fue desapareciendo en nuestro país [de forma ostensible en los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1666)], hasta culminar con la absorción de la capilla flamenca.⁷

Intentaremos representar con un esquema la suerte de las distintas capillas reales españolas desde finales del siglo XV hasta mediados del siglo XVII:

de Cultura, 1987, I (citamos como Actas), pp. 309-314. Sobre la permanencia de la capilla flamenca en España, vid. también Higinio Inglés, "Les musiciens flamands en Espagne et leur influence sur la polyphonie espagnole". Ponencia presentada en la "Société Internationale de Musicologie". Vème Congrès. Utrech, 1952 (Amsterdam: 1953), pp. 47-54) y L. J. Wagner, "Flemish Musicians at the Spanish Court of Philipp II" en Caecilia, LXXXVI (1990), pp. 107-114. Para el ambiente musical en el reinado de Felipe II, pueden verse el ya antiguo estudio de J. Fernández Montaña, Felipe II el Prudente, rey de España, en relación con las artes y los artistas (Madrid, 1912); el de Nicolás Álvarez Solar-Quintes, "Nuevos documentos sobre ministriles, trompetas, cantorcicos, organistas y Capilla Real de Felipe II" en Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Inglés (1958-1961), II, pp. 851-888 y "Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época y sobre impresión de música", Anuario Musical, XV (1960), pp. 195-218; finalmente, aunque aporte pocos datos relativos al ambiente musical, El Escorial. Biografía de una época. (La historia). En el IV Centenario del Monasterio de El Escorial (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986).

⁷. Becquart, art. cit. en Actas, I, p. 311. Vid. también la "Introducción" de Luis Robledo a Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989), pp. 28-31: "Organización de las Casas Reales" y "Los músicos de cámara de Felipe II".



1. POLIFONÍA VOCAL.

CANCIONERO MUSICAL DE LA COLOMBINA O
CANTINELAS VULGARES PUESTAS EN MÚSICA
POR VARIOS ESPAÑOLES.

El Cancionero Musical de la Colombina [conocido también -por el título sobreañadido- como Cantinelas Vulgares puestas en Música por Varios Españoles] es el códice español conservado más antiguo de música polifónica profana de finales del siglo XV. Comprado en 1534 por Fernando Colón, hijo del descubridor, para su biblioteca privada, se conserva actualmente en la Biblioteca Colombina de Sevilla (sign. 7-I-28). Frente al Cancionero Musical de Palacio, repertorio poético-musical coetáneo, el Cancionero Musical de la Colombina ha sido muy poco estudiado;¹ sin embargo, en líneas generales, ambos son muy similares y, por lo tanto, también muy significativos de la gran variedad de

1. Han descrito parcial o totalmente el manuscrito: Higinio Anglés en la Introducción al vol. I de La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía religiosa (Madrid: 1941), pp. 103-106 (Romeu en la edición del Cancionero Musical de Palacio, integrada en LMCRCC, publica las composiciones del códice colombino recopiladas también en el manuscrito musical de Palacio) y en "La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla", Anuario Musical, II (1947); Robert Stevenson publicó, bajo el título Cantinelas Vulgares puestas en Música por Varios Españoles (Lima, 1952), treinta y un composiciones, por entonces inéditas, excluyendo aquellas piezas incompletas por la ausencia de algunos folios y en Spanish Music in the Age of Columbus (La Haya: 1960), pp. 206-249, estudia el contenido del manuscrito; Isabel Pope en "La Musique espagnole à la court de Naples au XVè. siècle" en Musique et poésie au XVIè. siècle (Paris, 1954) publicó tres composiciones del Cancionero Musical de la Colombina; Gertraut Haberkamp publicó enteramente el cancionero junto con otras piezas musicales de la época de los Reyes Católicos en Die Weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500 der "Cancionero Musical de Colombina" von Sevilla und Au erspanische Handschriften (Tutzing: 1968); y, por último, la edición del Cancionero Musical de la Colombina. (Siglo XV); transcrip. y est. por Miguel Querol Gavaldá (Barcelona: CSIC, 1971). En ninguno de los estudios citados, desgraciadamente, hay una rigurosa búsqueda de identificación de los autores de las poesías.

géneros y temas de la poesía musicada castellana a finales del siglo XV; reflejando la convivencia entre la lírica tradicional, bajo una textura musical todavía homorrítmica,² con composiciones poéticas cultas, compuestas con textura imitativa al estilo de la canción borgoñona.³ Por ello, sería muy deseable una edición crítica del código colombino, hoy por hoy inexistente.⁴

Originariamente, el manuscrito constaba de 107 f., aunque hoy sólo se conserven 90. Sin embargo, en el "Simposio Musical sobre el Cancionero Musical de Palacio. (Cien años de la edición de Barbieri)", celebrado en el Palacio Real de Madrid (14-16 de diciembre de 1990), David Fallows⁵ defendió que las primeras 42 hojas del Ms. mixto Nov. Acq. Fr. 4879 de la Bibliothèque Nationale de Paris habían sido arrancadas del llamado "Cancionero Francés de la Colombina" [el Cancionero Musical de la Colombina], aun cuando no haya ninguna canción en español: sólo dos piezas religiosas atribuidas a Madrid; un "Nunc dimittis"

2. Muy al estilo español, combinando la acentuación y organización musical de textura claramente homorrítmica con textos de carácter tradicional o "pseudo-tradicional". Por ejemplo, en composiciones como "Niña y viña, peral y havar" (Colombina, f. 72v; Palacio, f. 186) y "Nuevas te traygo, Carillo" (Colombina, f. 77; Palacio, f. 200v-201).

3. Influencia que se mantiene hasta 1470, caracterizada por la primacía de la voz superior y el resto de las voces en estilo imitativo. A partir de Dufay y de Ockeghem predominará el estilo franco-flamenco.

4. Teniendo en cuenta la fecha tan significativa en la que se enmarca: en torno a 1492.

5. David Fallows, "Veinticuatro nuevas hojas del Cancionero Musical de la Colombina y otras del Manuscrito de Teoría Musical de la Colombina". Ponencia entregada por escrito el día 15 de diciembre de 1990 para el "Simposio sobre el Cancionero Musical de Palacio. Cien años de la edición de Barbieri".

atribuido a Urrede y nueve obras con textos en francés, algunos de Dufay, Busnois y Baziron. La pertenencia de estos folios desgajados al cancionero colombino reflejaría la influencia borgoñona en la música española del siglo XV.⁶

La ausencia de algunos folios (f. 1, f. 6, f. 10, f. 13, f. 23, f. 57, f. 59, f. 66 y f. 108) impide la reconstrucción total de todos los textos, aunque en la edición moderna se supla con las mismas composiciones que aparecen en el Cancionero de Montecassino:⁷

- **Dónde estás que non te veo**
(Colombina, f. 17v-19;
Montecassino, f. 10) y
 - **Qué [e]s mi vida, preguntáys**
(Colombina, f. 24v-26;
Montecassino, f. 151v).
- Ambas con música de Cornago.

O en el Cancionero Musical de Palacio,⁸ diecisiete composiciones cultas y cuatro tradicionales que pertenecen a la redacción primitiva del manuscrito de Palacio:

6. Crece tal evidencia si se tiene en cuenta que Johannes Ockeghem era flamenco y que dos de los compositores más antiguos del cancionero posiblemente fueran también extranjeros:
- Enrique, que aparece descrito como Enrique de Paris, y que Fallows, gracias a la información proporcionada por Tess Knighton, identifica con Enrique Foxer; y
- Johannes Urrede, del que se sabe era natural de Brujas gracias a la documentación aportada por Reinhard Strohm, quien ha hallado datos relativos al músico en dicha ciudad. Fallows da aún mucho más ejemplos de la influencia de la canción francesa en las obras más tempranas del Cancionero Musical de la Colombina y también del Cancionero Musical de Palacio, dentro de un contexto europeo mucho más amplio, con documentos encontrados a lo largo y ancho de toda Europa, desde Portugal a Polonia. Ibid.

7. The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century; edited by Isabel Pope and Masakata Kanazawa (Oxford: Clarendon Press, 1978).

8. José Romeu Figueras, "La redacción primitiva del Cancionero. La Tabla o Índice. Las sucesivas inclusiones" en LMCRRCC (Barcelona: C.S.I.C., 1965), vol. IV-1, pp. 7-13.

- A la primera sección, que acoge poesías del reinado de Juan II, Enrique IV y comienzo del reinado de Isabel; es decir, poesías antiguas cuando empezó a gestarse la recopilación de Palacio, en torno a 1500:

Al dolor de mi cuydado

(Colombina, f. 58v;
Palacio, f. 29v-30);

Andad, passiones, andad

(Colombina, f. 53;
Palacio, f. 199v-200);

Ay, que non sé rremediarne

(Colombina, f. 28v-29;
Palacio, f. 26v-27);

Dama, mi grand querer

(Colombina, f. 43v-44;
Palacio, f. 5v-6);

De vos y de mí quexoso

(Colombina, f. 51v-52v;
Palacio, f. 11v-12v);

Donzella, por cuyo amor

(Colombina, f. 14v-16;
Palacio, f. 6v);

Gentil dama, non se gana

(Colombina, f. 7v-9;
Palacio, f. 27v-28);

Mi querer tanto vos quiere

(Colombina, f. 48v-49;
Palacio, f. 19v-20);

Muy crüeles bozes dan

(Colombina, f. 11v-12v;
Palacio, f. 63v-64);

Muy triste será mi vida

(Colombina, f. 19v-21;
Palacio, f. 14v-15v);

Nunca fue pena mayor

(Colombina, f. 16v-17;
Palacio, f. 1);

Oya tu merçed y crea

(Colombina, f. 21v-22;
Palacio, f. 18v-19);

Pensamiento, ve do vas

(Colombina, f. 71v;
Palacio, f. 85v);

Pues con sobra de tristura

(Colombina, f. 3v-5;
Palacio, f. 10v-11);

Pues que Dios te fizo tal

(Colombina, f. 29v-31;
Palacio, f. 1v-3; f. 3v-4);

Señora, qual soy venido

(Colombina, f. 36v-38;
Palacio, f. 38v-39);

Siempre cresce mi serviros

(Colombina, f. 32v-33;
Palacio, f. 8v-9v).

- A la tercera sección, dedicada a piezas tradicionales:
- subsección B). Salvo algunas canciones de hechura cortesana, recoge villancicos de gran simplicidad expresiva:

Aquella buena mujer

(Colombina, f. 103;
Palacio, f. 140v-141);

Por beber, comadre

(Colombina, f. 102v;
Palacio, f. 136v);

- subsección C). En su mayoría acoge composiciones de Juan del Encina. Todo parece indicar que esta sección, copiada en bloque, refleja el ambiente musical que rodeó al poeta en la corte de los duques de Alba:

Nuevas te traygo, Carillo

(Colombina, f. 77;
Palacio, f. 200v-201).

- A la cuarta sección, con composiciones de tema religioso:

Ay, Santa María

(Colombina, f. 91v-93;
Palacio, f. 272v).

El Cancionero Musical de la Colombina, según la clasificación de Querol, incluye 95 composiciones poético-musicales.⁹ De ellas, la primera que transcribe presenta varios problemas, no fáciles de resolver, y que pueden hacernos pensar tanto en una sola composición, como en dos composiciones distintas que versan sobre un mismo tema:

⁹. Querol, Op. cit., pp. 92-93.

Amor de penada gloria

 Con tanta fe te serví,
 sin errarte,
 que a mí, cativo, perdí
 por ganarte.
 Do pensé ganar vitoria,
 me diste quexos doblados
 que me dexan lastimados
 corazón, seso y memoria.

Y la posible segunda composición:

No devo dar culpa a vos,
 sino a mí que no miré
 en quién puse tan gran fe.

A mí me devo culpar,
 y a mi mal conocimiento,
 pues que tanto os quise amar. 5
 Yo busqué mi perdimiento,
 de mí tengo sentimiento,
 que primero no miré
 en quién puse tan gran fe. 10

Más rrazón era olvidaros
 que [con] tanta fe serviros;
 fuera mejor desamaros
 que mis quexos remitiros.
 Bien se me emplean suspiros. 15
 pues de mirar yo dexé
 en quién puse tan gran fe.

Visto vuestro desconçierto
 de queixar mi padeçer,
 no tengo rrazón, por çierto, 20
 más de mi mal conoçer.
 Desto devo yo tener
 sentimiento, pues erré
 en poner en vos mi fe.

Bien sé que no me queréys, 25
 conosco que me olvidáys;
 sy poca fe me tèneys,
 siento que no me engañáys.
 Sy no soy de vos querido
 menos vos de mí querida; 30
 sy me ponéis en olvido,
 no diréis que amor olvida.
 Los enojos que me hacéys
 a vos mismo disparáys,
 sy poca fe me tenéys, 35
 siento que no me engañáys.

Por una parte, falta el f. 1, lo que nos ayudaría mucho a la hora de unir o separar ambas composiciones; por otra, ni la rima ni la construcción estrófica de ambas coinciden; aunque es cierto que la letra, hasta el verso 24 de la segunda composición, se podría cantar con la música que se ha conservado para los 12 versos de la primera composición, acomodándose el texto restante a la música si a cada una de las cuartetas comprendidas entre los versos 25 hasta 36 se le añaden como estribillo los versos 1-3 (aunque estos versos no se repiten como estribillo en ninguna de las tres primeras coplas, tan sólo el último verso: "en quién puse tan gran fe" y con algunas variantes: "en poner en vos mi fe"):

Bien sé que no me queréys, conosco que me olvidáys; sy poca fe me tenéys siento que no me engañáys. [No devo dar culpa a vos, sino a mí, que no miré en quién puse tan gran fe.]	5
--	---

Sy no soy de vos querido menos vos de mí querida; sy me ponéis en olvido, no diréis que amor olvida. [No devo dar culpa a vos, sino a mí, que no miré en quién puse tan gran fe.]	10
---	----

Los enojos que me hacéys a vos mismo disparáys, sy poca fe me tenéys siento que no me engañáys. [No devo dar culpa a vos, sino a mí, que no miré en quién puse tan gran fe.]	15 20
--	----------------------

Difícil adoptar una solución definitiva. Sin embargo, tendemos a inclinarnos por la separación de ambas composiciones; sobre todo teniendo en cuenta que en el Cancionero Musical de Palacio se copia el villancico "No devo dar culpa a vos" (f. 130) en el que el refrán inicial y la primera copla son iguales a las del código sevillano, sin que se mencione en ningún caso la composición "Amor de penada gloria". La separación de ambas implica un cómputo -provisional- de 96 piezas.

Continuando con algunas objeciones a la clasificación de Querol, debemos considerar como independientes las composiciones: "Pues con sobra de alegría", pieza espiritual a imitación de la profana "Pues con sobra de tristura" (f. 3v-5) de Enrrique e "Infante nos es nasçido" con la melodía de "Señora, qual soy venido" (f. 36v-38) de Cornago y Triana respectivamente. En ambos casos, una misma música acoge dos composiciones distintas, una profana y otra espiritual, que, desde nuestro estudio literario, deben ser consideradas independientes. Es más, el mismo Querol afirma: "la segunda no es propiamente una "vuelta a lo divino", sino una letra nueva, pero espiritual, un villancico de Navidad",¹⁰ ¿por qué, entonces, no las considera como independientes también en su clasificación? Evidentemente, porque le guía un criterio de clasificación musicológico, no filológico. En estos casos, la música no es maltratada, como se podría pensar, para ajustarse al

¹⁰. Querol, Ibidi., p. 36.

texto; cede algo, pero se encaja en textos con el mismo ademán o voluntad de ritmo. Por eso, hay letras a lo divino que se amoldan perfectamente en esquemas melódicos profanos,¹¹ o se utilizan de forma consciente ciertas formas musicales afines en textos muy dispares.¹² Contabilizamos, pues, 98 piezas.

Si tenemos además en cuenta que la composición con la melodía del Canto de la Sibila: "Juyzio fuerte será dado" se encuentra repetida: f. 88 y f. 104v-105; igual que el "Benedicamus" de una misa (f. 93v-94 y f. 94v-95), deberemos concluir con que el código está formado por 96 piezas.

Una última precisión, de esas 96 composiciones, seis aparecen sin texto: f. 62, f. 67v-68, f. 77v-78, f. 90v-91, f. 97v-98 y f. 98-99, lo que nos da un saldo final de **90 piezas distintas**.

De estas 90 composiciones, cuatro sólo figuran con el incipit [lo que imposibilita su clasificación genérica]:

- **Le pobre amant qui est** (f. 106v-107);
- **Nuevas te traygo, Carillo** (f. 77);
- **Tanto quanto me desplaze** (f. 24) y
- **Propiñán de Melyor** (f. 75v-76).

¿Deberíamos considerar estas últimas cuatro piezas como instrumentales? Quizá. No obstante, la ausencia de texto no implica, necesariamente, una

11. Bal y Gay, "Nota a una canción de Lope de Vega, puesta en música por Guerrero", Revista de Filología Hispánica, XXII (1935), pp. 407-415. Vid. nota 23 del capítulo I. **EL TEXTO POÉTICO-MUSICADO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL**.

12. La base de este deseo de expresión por la música estaría, según Bal y Gay (Ibid.), en las inflexiones del lenguaje hablado; campo, desgraciadamente, todavía sin investigar.

ejecución instrumental. Por ejemplo, en la composición "Tanto quanto me desplaçe" (f. 24) falta el f. 23, en el que no sabemos si habría o no texto.

La **FORMA POÉTICA** predominante en el Cancionero es la **canción** [40] frente a los villancicos [30]; diferencia esencial con el Cancionero Musical de Palacio, en el que hay un número muy reducido de canciones [52] comparado con el de los villancicos [426]. Las 40 canciones del Cancionero Musical de la Colombina siguen, en general, el siguiente esquema:¹³

CANCIÓN

1. Cabeza de 4 ó 5 versos.
2. Sólo tiene una copla, formada, normalmente, por dos redondillas, divididas en:
 - a) una parte central con rimas distintas a las de la cabeza;
 - b) una parte final o vuelta, que retoma las rimas de la cabeza y con frecuencia, palabras o versos enteros.¹⁴

¹³. Isabel Pope, "Musical and metrical form of the villancico. (Notes on its Development and its Role in Music and Literature in the Fifteenth Century)", Annales Musicologiques, 2 (1954), pp. 198-199.

¹⁴.- Se ajustan a este esquema:

"Ay, que non sé rremediarme" (f. 28v-29);
 "Con temor de la mudança" (f. 62v-63v);
 "Dama, mi grand querer" (f. 43v-44);
 "De mi perdida esperança" (f. 38v-40);
 "De vos y de mí quexoso" (f. 51v- 52v);
 "Mi querer tanto vos quiere" (f. 48v-49);
 "[M]irando dama fermosa" (f. 49v-51);
 "Muy triste será mi vida" (f. 19v-21);
 "No puedes quejar, amor" (f. 46v-47v);
 "No tenga nadie speranza" (f. 60v-61v);
 "Nunca fue pena mayor" (f.16v-17);
 "Oya tu merçed y crea" (f. 21v-22v);
 "Porque más sin dubda creas" (f. 44v-46);
 "Pues con sobra de alegría" (f. 3v-5);

<u>Texto</u>		<u>Música</u>	<u>Texto</u>		<u>Música</u>
a	a	}	a	a	}
b	b		b	b	
b	a		a	b	
a	b	}	a	a	}
			a	a	
			b	b	
c	c	}	c	c	}
d	d		d	d	
d	c		c	d	
c	d	}	c	d	}
			c	d	
			d	c	
a	a	}	a	a	}
b	b		b	b	
b	a		a	b	
a	b	}	a	a	}
			a	a	
			b	b	

-
- "Pues con sobra de tristura" (f. 3v-5);
 "Quanto mi vida biviere" (f. 34v-36).
 - No se repite ningún verso de la cabeza en las siguientes canciones:
 "Bive leda, si podrás" (f. 41v-43);
 "Buenas nuevas de alegría" (f. 84-85);
 "De vida que tanto enoja" (f. 56v);
 "Dónde estás que non te veo" (f. 17v-19);
 "Donzella por cuyo amor" (f. 14v-16);
 "Es la vida que cobré" (f. 73v-75);
 "Infante nos es nascido" (f. 36v-38);
 "Quién vos dio tal señorío" (f. 53v-54);
 "Siempre cresce mi serviros" (f. 32v-34);
 "[Y]a de amor era partido" (f. 54v-56).
 - Son canciones incompletas:
 "Al dolor de mi cuydado" (f. 58v). [Sólo se transcribe el estribillo. Falta el f. 59].
 "Amor de penada gloria" (f. ?-2). [Falta el f. 1].
 "Mis tristes, tristes sospiros" (f. 27v-28). [Falta el texto de la copla].
 "Non puedo si non querer" (f. 26v-27). [Falta texto].
 "Non tenga con vos amor" (f. 107v). [Falta el f. 108].
 "O, pena que me conbates" (f. 9v). [Falta f. 10].
 "Pues no mejora mi suerte" (f. 58). [Falta f. 57].
 "Quanta gloria me dio veros" (f. 67). [Falta f. 66].
 "Reyna muy esclarecida" (f. 83v-84). [Sin refrán inicial].
 "Qué [e]s mi vida, preguntáys" (f. 24v-26). [Falta f. 9-12].

Como fruto de la depuración de patrones estróficos y temáticos -como veremos más adelante- y de la influencia de la ballata italiana (abba / cddcceeaa) y de otros géneros europeos de forme fixe (esto es, provistos de refrán inicial y de coplas glosadoras)¹⁵, la canción va perdiendo, poco a poco, la riqueza y variedad de posibilidades que presentaba en la primera mitad del siglo XV: es raro que aparezca alguna canción con más de una mudanza, o una cabeza de más de 5 versos; la mayoría -como analiza Whinnom-¹⁶ responde a un esquema totalmente regularizado en las últimas décadas del siglo, hasta el punto de que un preceptista como Juan del Encina acaba delimitándolo: "Y si es de cuatro pies, puede ser canción (...) Y de cinco pies también ay canciones; y de seys, y puédense llamar versos y coplas y hazer tantas diversidades quantas maneras huviere de trocarse los pies..." (Arte de poesía, cap. vij: "De los versos y coplas, y de su diversidad"): ¹⁷

15. El concepto de forme fixe es un concepto culto para definir las formas poético-musicales a partir del siglo XIV que presentan una estructura poético-estrófica regular (refrán inicial y coplas glosadoras) y un estilo musical culto (procedente de la corte borgoñona). Tanto la canción cortesana como el villancico culto son considerados como formes fixes; el villancico tradicional, de estructura poético-estrófica totalmente irregular y de estilo musical popular, no entra en esta etiqueta tan tajante de la época.

16. Keith Whinnom, "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero General", Filología, XII (1968-1969), pp. 361-381.

17. Juan del Encina, Arte de poesía castellana en Las poéticas castellanas de la Edad Media; ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Taurus, 1985), p. 90.

Al dolor de mi cuydado (f. 58v);
 Amor de penada gloria (?) (f. ?-2);
 Ay, que non sé rremediarme (f. 28v-29);
 Bive leda, si podrás (f. 41v-43);
 Buenas nuevas de alegría (f. 84-85);
 Con temor bivo, ojos tristes (f. 31v-32);
 Con temor de la mudança (f. 62v-63v);
 Dama, mi grand querer (f. 43v-44);
 De mi perdida esperança (f. 38v-40);
 De vida que tanto enoja (f. 56v);
 De vos y de mí quexoso (f. 51v-52v);
 Dónde estás que non te veo (f. 17v-19);
 Donzella, por cuyo amor (f. 14v-16);
 En el servicio de vos (f. 8);
 Es la vida que cobré (f. 73v-75);
 Infante nos es nascido (f. 36v-38);
 Mi querer tanto vos quiere (f. 48v-49);
 [M]irando dama fermosa (f. 49v-51);
 Mis tristes, tristes sospiros (f. 27v-28);
 Muy triste será mi vida (f. 19v-21);
 No consiento ni me plaze (f. 64v-65);
 No puedes queixar, amor (f. 46v-47v);
 No tenga nadie speranza (f. 60v-61);
 Non puedo si non querer (f. 26v-27);
 Non tenga con vos amor (f. 46v-47);
 Nunca fue pena mayor (f. 16v-17);
 O, pena que me conbates (f. 9v);
 Oya tu merçed y crea (f. 21v-22);
 Porque más sin dubda creas (f. 44v-46);
 Pues con sobra de alegría (f. 3v-5);
 Pues con sobra de tristura (f. 3v-5);
 Pues no mejora mi suerte (f. 58);
 Quanta gloria me dio veros (f. 67);
 Quanto mi vida biviere (f. 34v-36);
 Qué [e]s mi vida preguntáys (f. 24v-26);
 Quién vos dio tal señorío (f. 53v-54);
 Reyna muy esclarecida (f. 83v-84);
 Sienpre creçe mi serviros (f. 32v-33);
 [Y]a de amor era partido (f. 54v-56).

Por el contrario, siguiendo el esquema formal
propuesto para los villancicos,¹⁸ tendríamos:

VILLANCICO

1. **Estribillo** de 2 ó 3 versos [diferencia esencial con la canción, que suele tener más versos en su cabeza].

2. Tiene más de una **copla**.

La **copla** está formada por una **mudanza** de cuatro versos, con rima diferente a los del estribillo o cabeza; un verso de enlace y la **vuelta**, que rima con los versos del estribillo, repitiendo (o no¹⁹) palabras o versos enteros.

I.	Texto	Música	Texto	Música	Texto	Música
	a a	}	a	}	a a	}
	a b		b		a b	
		}		}		}
	b c		c		b c	
	b c	}	c	}	b c	}
	b a		c		b c	
	a b	}	b	}	a a	}
					a b	

II.	Texto	Música	Texto	Música
	a a	}	a a	}
	b b		b b	
	b c		b c	
		}		}
	c d		c d	
	d e		d e	
	c d	}	d d	}
	d e		c e	
	d a	}	c a	}
	b b		b b	
	b c		b c	

¹⁸. Isabel Pope, art. cit., pp. 196-199.

¹⁹. Los únicos villancicos que no repiten parte del estribillo inicial son:

"Amar y servir" (f. 70);
 "Aquella buena mujer" (f. 103);
 "[C]ómo no le andaré yo" (f. 105v);
 "Dime, triste corazón" (f. 69v);
 "[D]inos, madre del donsel" (f. 103v-104)
 "Gentil dama, non se gana" (f. 7v-9);
 "Los hombres con gran plazer" (f. 78v-79);
 "Merçed, merçed le pidamos" (f. 79v-80).
 "Mortales son los dolores" (f. 70v) y
 "Pues que Dios te fizo tal" (f. 29v-31).

La **canción** aparece muy unida a lo que podríamos considerar como **villancico culto**.²⁰ Para Romeu, la canción "se distingue por su tono y su estilo cultos, por la sutileza de la expresión conceptuosa e intelectualizada, concisa y reprimida, y por la cerrada adecuación al definido mundo de ideas sobre las que poetiza"²¹; sin embargo, no se encuentra ninguna diferencia de tema, ni de tono, ni de estilo, entre una canción y un villancico de hechura culta. Según González Cuenca, "esforzarse en ver esa diferencia no es más que fruto del prejuicio de aplicar a la lírica cancioneril castellana características de la lírica provenzal".²² La única organización posible tendría que basarse en una distinción estrictamente formal; y aún así, en muchos casos, hay que reconocer la arbitrariedad del investigador. De todas formas, lo que sí anuncia el Cancionero Musical de la Colombina -y en mayor medida el Cancionero Musical de Palacio- es que formas poéticas originariamente distintas (como la canción y el villancico) fueron poco a poco fundiéndose y confundiéndose, sobre todo cuando el villancico tradicional y el romance

20. "...villancicos confeccionados adrede por individuos dotados de mayor o menor tino poético, pero sin voluntad de recoger elementos de la tradición popular". Joaquín González Cuenca, Cancionero de la Catedral de Segovia. (Textos poéticos castellanos) (Ciudad Real: Museo de Ciudad Real, 1980), p. 18.

21. José Romeu, LMCRCC, Op. cit., IV-I, p. 34.

22. González Cuenca, Op. cit., p. 21.

atrajeron la atención del público. Giro que comienza a hacerse patente, aunque de forma todavía tímida, en los años 70-80.²³

Por otra parte, es muy significativo observar cómo no hay ninguna composición que formalmente pueda ser considerada como canción y, sin embargo sea, por su tema, estilo o tono, tradicional o "pseudo-tradicional". Por el contrario, sí hay composiciones que formalmente pueden ser consideradas como villancicos y son de tema, estilo y tono culto. Hecho que vendría de nuevo a incidir en esa adopción por la lírica culta de formas tradicionales, y de la que el cancionero colombino es un buen ejemplo:

A los maytines era (f. 87v-88);
 Amar y servir (f. 70);
 Andad, passiones, andad (f. 53);
 Canten todos boz en grito (f. 5v);
 Dime, triste coraçón (f. 69v);
 [D]inos, madre del donsel (f. 103v-104);
 Gentil dama, non se gana (f. 7v-9);
 Juyzio fuerte será dado (f. 88; f. 104v-105);
 Los hombres con gran plazer (f. 78v-79);
 Merçed, merçed le pidamos (f. 79v-80);
 Mortales son los dolores (f. 70v);
 Muy crüeles bozes dan (f. 70v);
 No devo dar culpa a vos (?) (f. 2-3);
 Pensamiento, ve do vas (f. 71v);
 Pues mi dicha non consiente (f. 40v-41);
 Pues que Dios te fizo tal (f. 29v-31)
 [P]ues que non tengo, señora (f. 106);
 Quien tiene vida en sperança (f. 72);
 Señora, non me culpéys (f. 14);
 Señora, qual soy venido (f. 36v-38);
 Tu valer me da gran guer[r]a (f. 86bis);
 Vyrgen, dina de honor (f. 88v-89).

²³. La dignificación de la poesía tradicional por músicos y poetas cortesanos desde mediados del siglo XV es estudiada por Antonio Sánchez Romeralo, El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI) (Madrid: Gredos, 1969), pp. 34-42; y especialmente por Margit Frenk en los artículos recogidos en Estudios sobre lírica antigua (Madrid: Castalia, 1978).

En este sentido, aunque predomina el tono cortesano en casi todo el Cancionero, también se incorporan [en número extraordinariamente reducido, comparado con el Cancionero Musical de Palacio] ocho villancicos de índole tradicional:²⁴

Aquella buena mujer (f. 103;
FRENK, 1596A);
Ay, Santa María (f. 91v-93;
CORRESPONDENCIAS, FRENK 393);
Deus in adjutorium (f. 85v-86;
FRENK, 1838);
Maravýllome dél (f. 86bis-86ter;
FRENK, 1972);
Niña y viña, peral y havar (f. 72v;
FRENK, 314C);
Pínguele, rrespinguete (f. 86ter;
FRENK, 1827);
Por beber, comadre (f. 102v;
FRENK, 1586);
Qué bonito, Niño Chiquito (f. 89v-90;
FRENK, 1301).

Y dos "pseudo-tradicionales":²⁵

- **Aquello traté, Domingo** (f. 76);
- **[C]ómo no le andaré yo** (f. 105v) y
- **Nuevas te traygo, carillo** (f. 77).

Ello, unido al hecho de que no se dé ningún caso de refrán o estribillo tradicional y coplas cultas, indica que el Cancionero Musical de la Colombina se redactó en una época cronológicamente anterior al Cancionero Musical de Palacio; posiblemente en las tres últimas décadas del siglo XV, época en la

24. Considerados como populares por Margit Frenk en su Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII (Madrid: Castalia, 1987).

25. Hechos a imitación de los temas y la lengua de las canciones populares; son los denominados "pastiches". Margit Frenk no los considera populares y, por tanto, no los incluye en su Corpus.

que la canción cortesana todavía gozaba de gran privilegio frente a la progresiva, pero en este caso todavía lenta, incorporación de elementos tradicionales; que, por el contrario, enriquecen notablemente el Cancionero Musical de Palacio [1500-1521].

A las canciones y villancicos [cultos y tradicionales], hay que añadir, además, un **ROMANCE**, [advuértase que es el único en el manuscrito]: "Olvida tu perdiçión" (f. 71v), y dos **ENSALADAS** en español que recogen estribillos tradicionales:

- La moça que las cabras cría:
D[e] amores son mis ojuelos, madre
(f. 87; FRENK, 1965 y 127 respectivamente).

- Querer vieja yo:
(FRENK, 1776)
Allá yras, doña vieja
(FRENK, 1774)
Non puedo dexar
Perdí la mi rrueca
(FRENK, 1585D)
Pues aunque más digan
Que non sé filar
(FRENK, 1907)
(f. 100v-101).²⁶

Y una en francés:

- De la momera j'en estay:
Petit le camiset
(f. 101v-102).

26. No recoge Margit Frenk, sin embargo, los estribillos:
Non puedo dexar
querer y bien amar.

Pues aunque más digan,
non lo dexaré.
que forman parte de esta misma ensalada.

Cierran el repertorio del manuscrito nueve

HIMNOS SAGRADOS :

Dic nobis, Maria (f. 93);
In exitu Israel de Egipto (f. 86 bis);
Juste Judex Jhesu Christe (f. 95v-97);
Laudate eum omnes angeli eius (f. 48);
O Gloriosa Domina (f. 73);
Omnipotentem semper adorant (f. 60);
Qui fecit celum et terram (f. 91);
Quia [fecit magna] (f. 99v-100);
Salve, Sancta Parens (f. 80v-83).

Y cuatro fragmentos de **MISA** :

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi (f. 67v-68);

Benedicamus, Domino (f. 93v-94;
f. 94v-95);

Sanctus, Sanctus, Sanctus Deus (f. 68v-69).

En cuanto a los TEMAS, se pueden establecer en el manuscrito tres núcleos temáticos -no exclusivos del código colombino, sino afines a toda la poesía musicada del siglo XVI: **AMOR, DEVOCIÓN y BURLA:**²⁷

27. No es nuestra intención sistematizar, agrupar y subagrupar los temas que aparecen en los cancioneros poético-musicales desde finales del XV hasta finales del XVI; aunque debemos reconocer que es necesaria -y, además, urge- una clasificación similar a la presentada por Jacqueline Stenou y Lothar Knapp en la Bibliografía de los Cancioneros castellanos del XV y repertorio de sus géneros poéticos (Paris: C.N.R.S., 1975-1978), I, pp. 13-19.

CANCIONESLírico-amorosas:

Al dolor de mi cuydado (f. 58v);
 Amor de penada gloria (?) (f. ?-2);
 Ay, que non sé rremediarme (f. 28v-29);
 Bive leda, si podrás (f. 41v-43);
 Con temor bivo, ojos tristes (f. 31v-32);
 Con temor de la mudança (f. 62v-63v);
 Dama, mi grand querer (f. 43v-44);
 De mi perdida esperança (f. 38v-40);
 De vida que tanto enoja (f. 56v);
 De vos e de mí quexoso (f. 51v-52v);
 Dónde estás que non te veo (f. 17v-19);
 Donzella, por cuyo amor (f. 14v-16);
 En el servicio de vos (f. 8);
 Es la vida que cobré (f. 73v-75);
 Mi querer tanto vos quiere (f. 48v-49);
 [M]irando dama fermosa (f. 49v-51);
 Mis tristes, tristes sospiros (f. 27v-28);
 Muy triste será mi vida (f. 19v-21);
 No consiento ni me plaze (f. 64v-65);
 No puedes quejar, amor (f. 46v-47v);
 No tenga nadie speranza (f. 60v-61);
 Non puedo si non querer (f. 26v-27);
 Non tenga con vos amor (f. 107v);
 Nunca fue pena mayor (f. 16v-17);
 O, pena que me conbates (f. 9v);
 Oya tu merçed y crea (f. 21v-22);
 Porque más sin dubda creas (f. 44v-46);
 Pues con sobra de alegría (f. 3v-5);
 Pues con sobra de tristura (f. 3v-5);
 Pues no mejora mi suerte (f. 58);
 Quanta gloria me dio veros (f. 67);
 Quanto mi vida biviere (f. 34v-36);
 Qué [e]s mi vida, preguntáys (f. 24v-26);
 Quién vos dio tal señorío (f. 53v-54);
 Siempre cresce mi serviros (f. 32v-33);
 [Y]a de amor era partido (f. 54v-56).

Religiosas:Marianas

Buenas nuevas de alegría (f. 84-85).

Epifánicas-marianas

Infante nos es nascido (f. 36v-38);
 Reyna muy esclarecida (f. 83v-84).

VILLANCICOSCULTOSLírico-amorosos

Amar y servir (f. 70);
 Andad, passiones, andad (f. 53);
 Dime, triste corazón (f. 69v);
 Gentil dama, non se gana (f. 7v-9);
 Juyzio fuerte será dado (f. 88; f. 104v-105);
 Mortales son los dolores (f. 70v);
 No devo dar culpa a vos (?) (f. 2-3);
 Pensamiento, ve do vas (f. 71v);
 Pues mi dicha non consiente (f. 40v-41);
 Pues que Dios te fizo tal (f. 29v-31);
 [P]ues que non tengo, señora (f. 106);
 Quien tiene vida en esperança (f. 72);
 Señora, non me culpéys (f. 14);
 Señora, qual soy venido (f. 36v-38);
 Tu valer me da gran guer[r]a (f. 86bis).

ReligiososMarianos

[D]inos, madre del donsel (f. 103v-104).

Epifánicos-marianos

A los maytines era (f. 87v-88).
 Canten todos boz en grito (f. 5v);
 Los hombres con gran plazer (f. 78v-79);
 Merçed, merçed le pidamos (f. 79v-80);
 Vyrgen dina de honor (f. 88v-89).

Históricos

Muy crüeles boxes dan (f. 11v-12v).

TRADICIONALESAmorosos:

Aquello traté, Domingo (f. 76);
 Niña y viña, peral y havar (f. 72v).

Satíricos-Burlescos-Obscenos:

Aquella buena mujer (f. 103);
 [C]ómo no le andaré yo (f. 105v);
Deus in adjutorium (f. 85v-86);
 Maravýllome dél (f. 86bis-86ter);
 Pínguele, rrespingue (f. 86ter);
 Por beber, comadre (f. 102v).

ReligiososMarianos

Ay, Santa María (f. 91v-93).

Epifánicos-marianos

Qué bonito, Niño Chiquito (f. 89v-90).

Todas las canciones y villancicos cultos amorosos del Cancionero Musical de la Colombina toman su inspiración de la casuística del amor cortés mantenida en la poesía occidental europea durante toda la Edad Media; doctrina siempre en torno a la dicotomía poética vida-muerte \longleftrightarrow "plazer y tristeza".²⁸ Se trata, sin duda, de una lírica desesperanzada, triste, melancólica, fiel reflejo del interior atormentado del enamorado; plagada de "quexas", "tristes suspiros", "padeçer", "tormentos", "angustias", "esquivos males", "pena", "dolores lastimeros", "prisiones", "mal y tristura", "dolor"... En ello redundaría también el carácter reflexivo de algunas canciones en torno al amor: "No tenga nadie sperança"; "Con temor de la mudança"; "No consiento ni me plaze"; "Amar y servir", y que resumen perfectamente los versos siguientes, en tono de consejo:

**Non tenga con vos amor,
quien quisiere tener vida.**

En el Cancionero Musical de la Colombina se incluyen también dos canciones de marcado carácter moralista sobre lo perecedero y fugaz de la vida: "Quien

²⁸. El estudio indispensable para la poesía cancioneril sigue siendo el de Pierre Le Gentil, La poésie lyrique espagnole à la fin du Moyen Age (Rennes: Plihon, 1949- 1953), 2 vols. También nos ha ayudado a esquematizar el código de amor cortés la obra de Nicasio Salvador, La poesía cancioneril. (El "Cancionero de Estúñiga") (Madrid: Alhambra, 1977), pp. 266-329.

tiene vida en esperança" y "Es la vida que cobré".

Junto al amor humano, está presente también el amor divino, siempre ligados en las composiciones medievales. Hay dos contrafactum, contrahechura o transposición sacra de composiciones profanas: "Pues con sobra de alegría", a imitación de "Pues con sobra de tristura" (en donde se conservan el esquema métrico y la melodía, no así la rima ni el pensamiento); e "Infante nos es nascido", a imitación, estrictamente musical, de "Señora, qual soy partido". En general, predominan las composiciones **epifánicas**, estrechamente unidas a las **marianas**; es decir, se canta al nacimiento de Jesucristo, pero también a la Virgen María en su condición de **madre** [retomando el tema de la Anunciación: "[d]inos, madre del donsel/ ¿qué te dixo Gabriel?"; villancico culto además dialogado]; **inmaculada** ["vyrgen después de parida"; "quedando virgen entera"; "reyna que tal pariste / dél virgen remaneciste"] y **redentora** del género humano ["pues de todos eres, señora, / (...) él nos faga renascer; "el que el mundo salvaría"]. El Cancionero prolonga la tradición mariana de los siglos anteriores, pero [característico desde 1470] aparecen textos centrados en la figura de Cristo y en los distintos episodios de su vida [en este caso, nacimiento y adoración].²⁹

También recoge el Cancionero dos textos de índole política, que suponemos nacieron estrechamente relacionados con las circunstancias que expresan y que

²⁹. No hay, sin embargo, ninguna composición pasionística.

debieron servir como instrumentos de propaganda política. La canción "Muy crüeles bozes dan" (f. 11v-12v) que, según Barbieri,³⁰ debió escribirse en octubre o noviembre de 1469, después del matrimonio entre Isabel y Fernando. Los catalanes se habían rebelado contra el rey aragonés Juan II, mandados por el duque Juan de Lorena, y a favor del rey Fernando; de ahí los dos últimos versos del estribillo: "¡Fuera, fuera, duque Juan, / que es casado el Rey Fernando!".³¹ Y el único romance del manuscrito: "Olvida tu perdiçión" (f. 71v), que hace referencia a la pérdida de España por el rey Rodrigo, con la invasión árabe (año 711) y a su recuperación, tras la caída de Granada, por el rey Fernando (1492): "Olvida tu perdiçión, / España ya consolada, / de Don Rodrigo perdida, / de Don Fernando ganada". En las **décadas de los 70-90** debió gestarse, muy probablemente, la recopilación colombina.

En contraste con el tono intelectual, abstracto y conceptuoso de las composiciones cortesanas [tanto en su forma de **canción** como en la de **villancico culto**], las composiciones tradicionales, aun cuando giran también sobre el tema del amor, lo expresan con una actitud más directa, más natural, espontánea y deliberadamente "relajada"; sobre todo en lo que se

30. Francisco Asenjo Barbieri, Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI (Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890; reed. en Buenos Aires: Sehapiro, 1945), nº 319.

31. El texto está incompleto en el Cancionero Musical de la Colombina por faltar el f. 13; citamos por el texto del Cancionero Musical de Palacio, f. 63v-64.

refiere a descripciones sexuales [en este caso, sí que hay referencias explícitas y "picantes" a la fisonomía: "la moça que las cabras cría / de las rrodillas arriba"; "non tiene diente ni muela, / rrumia, al comer, como una oveja"; "relampaguéame el ojo, /láteme el colodrillo"; "dixo la niña al pastor: / -Mira, pastor, qué tetas"]. Normalmente, la poesía aparece puesta en boca de mujer, que ha cambiado su papel de receptora por el de amante activa. Cuatro tipos de mujeres aparecen:³²

- **La niña o muchacha enamorada:**
 "Niña y viña, / peral y havar".
 Sobre la joven que es requerida de amores, en este caso por un "viñadero malo", a quien rechaza jugando con el doble sentido del término "prenda"; ante la insistencia de aquél, ella le otorga dos prendas: "un cordone" y "una cinta".
- **La muchacha casquivana y licenciosa:**
"Deus in adiutorium".
 Composición en forma dialogada entre una joven y su madre, quien intenta buscarle marido. Ella rechaza tanto "al labrador" como al "escudero", no así al "abad", "porque no siembra y á pan".
- **La malcasada:**
 "Pínguele, rrespingue".
 El villancico cuenta un "impresionante milagro" de San Juan; pues se fue el marido de la mujer "a ser del arçobispo / dexárame un fijo / y fállome cinco".
- **La comadre, a veces tercera y casi siempre "gustosa" del vino:**
 "Por beber, comadre (...) / tu vino pardillo, / (...) relampaguéame el ojo, / láteme el colodrillo".
 "Aquella buena mujer" que fue en otros tiempos "galana", ahora "todo lo enpeña por beber", para desgracia de su compañero: "¡Guay de aquel viejo mesquino / que la avía de mantener!".

³². José Romeu establece estos cuatro aspectos principales en la mujer de la lírica tradicional cantada. LMCRRC, IV-1, pp. 96-97.

Las "fermosas" y "bellas" de la lírica cortesana se transforman aquí en las "garridas" y "galanas"; el anonimato da paso a nombres tan populares como "Bartolilla", "Mariminga" o "Pascuala" [ellos serán "Domingo" o "Pascual"]. La ausencia de la naturaleza [o su visión abstracta] en las canciones y villancicos cortesanos, se llena ahora de fuentes, rosales y ganados.

En los villancicos tradicionales de temática religiosa -frente a los villancicos formalmente cultos-, hay un deseo de aproximar la religión a la vida cotidiana; de otorgar un ambiente familiar a la poesía religiosa. La Virgen María aparece como "moçuela", y su Hijo como "Niño Chiquito"; al que "dall[e] [h]emos una votilla / de leche que aquí llevamos / (...) una almarada (...) / una cohara labrada (...) / y un puerta, la labrada, / qu[e] el otro día compramos"; para que "nos dé buena ventura / en el siglo que esperamos" (f. 79v-80) [**¿esperamos el XVI?**].³³

Todas estas composiciones ejemplifican la introducción -tímida todavía, si lo comparamos con el Cancionero Musical de Palacio- de temas tradicionales en los ambientes cortesanos -lo que nos hace defender una etapa anterior. ¿Qué pudo guiar al compilador/compiladores a la hora de escoger tales textos? En principio podríamos pensar que un gusto personal, pero como ya expusimos en el capítulo I. **EL TEXTO POÉTICO-MUSICAL EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL**, es difícil mantener tal hipótesis, teniendo en cuenta que el repertorio debió estar destinado

³³. Puede ser tomado como un indicio para datar el códice.

al uso cortesano. Por lo tanto, nos parece más aceptable considerar que las preocupaciones y el gusto de la Corte en las tres últimas décadas del siglo XV.

El repertorio del código es principalmente nacional, ya que no hay composiciones en lengua extranjera, salvo una ensalada en francés: "De la momera j'en estay" (f. 101v-102); ni tampoco, exceptuando a Johannes Ockeghem y posiblemente también a Johannes Urrede y Enrique [¿Enrique Foxer?], compositores que no sean españoles; entre éstos, Belmonte, Hurtado de Jerez y Juanes sólo son conocidos gracias a este código, los restantes, Juan Cornago, Pedro de Escobar, Juan Fernández Madrid, Juan Gijón, Pedro Lagarto, Juan de León, Móxica, Juan Rodríguez Borrote, Francisco de la Torre y Juan de Triana, aparecen también en otros cancioneros de la época. Adviértase que **no hay ningún compositor italiano**³⁴; aunque tanto los compositores españoles como los franco-flamencos tuvieron un estrecho contacto con la corte napolitana.

³⁴. Hecho nada extraño, puesto que no aparece en los repertorios poético-musicales del siglo XV ningún compositor italiano.

COMPOSITORES

 → EXTRANJEROS³⁵

ENRRIQUE [¿ENRIQUE FOXER?]

"Mi querer tanto vos quiere"
(f. 48v-49)

- (Rodrigo de Ulloa)³⁶

"Pues con sobra de tristura"
(f. 3v-5)

David Fallows identifica este Enrique, que aparece citado como Enrique de Paris, con ENRIQUE FOXER;³⁷ compositor que estaba en Nápoles en 1466 y al servicio del rey Fernando en 1475.

Johannes OCKEGHEM

[1430 - Tours, c. 1495]

"De la momera je n'estay"
(f. 101v-102)

"Qué [e]s mi vida,
preguntáys"

(f. 24v-26)

[Vid. Juan CORNAGO]³⁸

El compositor más famoso de la segunda mitad del siglo XV; artífice de una escuela flamenca que floreció a finales de siglo en Francia [segunda generación de compositores franco-flamencos después de Dufay]. Seguidor de la técnica de Dufay y Binchois, fue maestro del gran Josquin des Prés.

35. La biografía más completa sobre estos compositores se encuentra en Stevenson, Spanish Music in the Age of Columbus (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960). Para las composiciones atribuidas a cada uno de compositores, véase también el capítulo III. FORMAS POÉTICAS EN LOS REPERTORIOS MUSICALES RENACENTISTAS: VERSIFICACIÓN, TEMAS Y FUENTES.

36. El nombre que figura entre paréntesis corresponde al autor del texto poético; aparece siempre en minúscula y en caso de duda acompañado con el signo de interrogación (?).

37. David Fallows, art. cit.

38. Cuando la música de la composición es obra de dos o más compositores, éstos figuran con mayúsculas entre corchetes tras la indicación Vid., bajo el primer verso de la pieza poético-musical. Por ejemplo, en este caso, el manuscrito musical de la Colombina recoge la pieza como anónima, pero en Montecassino se conservan dos versiones: una de "Cornago" y otra de "Cornago-Ockeghem" igual a la del código colombino.

Miembro del coro de la capilla del duque Carlos de Bourbon (1446-1448) y posteriormente de la capilla real (1453), a partir de 1454 fue primer capellán y compositor de los reyes franceses Carlos VII, Luis XI y Carlos VIII y tesorero de la abadía de St. Martin de Tours. En 1469 y 1470 viajó a España y estuvo en Flandes en 1484.

Johannes URREDE (Juan URREDA / UREDA / WREEDE)

- (¿Pedro Álvarez Osorio?) "De vos e de mí quexoso"
(f. 51v-52v)
"Dónde estás que no te veo" (?)
(f. 17v-19)
- (Juan Rodríguez del Padrón)
"Muy triste será mi vida"
(f. 19v-21)
- (¿García Álvarez de Toledo?)
"Nunca fue pena mayor"
(f. 16v-17)

Compositor probablemente también de origen flamenco -natural de Brujas-³⁹ y seguidor del estilo musical neerlandés. Estuvo al servicio de la Casa de Alba en 1476 y al de la Corte del rey Fernando de 1477 a 1481.

COMPOSITORES → ESPAÑOLES⁴⁰

BELMONTE

"Pues mi dicha non consiente"
(f. 40v-41)

Juan CORNAGO

"Gentil dama, non se gana"
(f. 7v-9)

"Infante nos es nascido"
(f. 36v-38)

- (Juan de Mena)

"Porque más sin dubda creas"
(f. 44v-46)

39. Ibid.

40. Datos biográficos de estos compositores en Francisco Asenjo Barbieri, Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI (Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890; reed. en Buenos Aires: Sehapiro, 1945) y en Higinio Anglés y José Romeu, La Música en la Corte de los Reyes Católicos (Barcelona: C.S.I.C., 1941-1965), dos últimos vols., para compositores que aparecen también en el Cancionero Musical de Palacio; Brian Dutton et al., Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV [(Madison: MSMS; 1982); vid. "Índice de músicos"]; Gustave Reese, La Música en el Renacimiento (Madrid: Alianza, 1988), 2 vols; Stevenson, Op. cit.

"Pues que Dios te fizo tal"
(f. 29v-31)

"Qué [e]s mi vida,
preguntáys"

(f. 24v-26)

[Vid. Johannes OCKEGHEM]⁴¹

- (Íñigo López de Mendoza) "Señora, qual soy venido"
(f. 36v-38)

Fraile franciscano enviado a Roma en 1455.
Estuvo en Nápoles hasta 1470, sirviendo tanto al
rey Alfonso V el Magnánimo como a su hijo
Ferrante [de ahí que se encuentre ampliamente
representado en el Cancionero Musical de Monte-
cassino, de origen napolitano]. En 1470 vuelve a
España para entrar al servicio del rey Fernando
de Aragón.

Pedro de ESCOBAR
(f. 1514)

"No devo dar culpa a vos"
(f. 2-3)

Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla
desde 1507 a 1513.

Juan FERNÁNDEZ MADRID [MADRID]
(f. 1489)

- (Costana) "Siempre cresce mi serviros"
(f. 32v-33)

Estaba al servicio del rey Fernando desde 1479.

Juan GIJÓN

"Al dolor de mi cuydado"
(f. 58v)

Cantor de don Fernando entre 1480 y 1485.

Hurtado de JEREZ [XERES]

"Con temor de la mudança"
(f. 62v-63v)

"No tenga nadie sperança"
(f. 60v-61)

JUANES

"Tu valer me da gran guer[r]a"
(f. 86bis)

Pedro LAGARTO

- (¿Alonso Pérez de Vivero?) "Andad, passiones, andad"
(f. 53)

Capellán de la Catedral de Toledo de 1490 a
1507.

⁴¹. Vid. nota 38.

Juan de LEÓN

"Ay, que non sé rremediarme"
(f. 28v-29)

Hay tres compositores con este mismo nombre:

- **Juan de LEÓN**: compositor de la reina Isabel en 1504;
- **Juan de LEÓN**: cantor de la Catedral de Málaga desde 1499 hasta 1514;
- **Juan de LEÓN**: cantor de la Catedral de Segovia.

MÓXICA

- (Pedro González de Mendoza) "Dama, mi grand querer"
(f. 43v-44)

PETREQUÍN (?)

"Señora, non me culpéys"
(f. 14)

Juan RODRÍGUEZ BORROTE

(Salamanca, c. 1468)

"Donzella, por cuyo amor"

(f. 14v-16)

Chantre de la Catedral de Salamanca. Autor de un Tratado de canto llano (Salamanca, 1508).

Francisco de la TORRE

"Dime, triste corazón"
(f. 69v)

Compositor al servicio del rey Fernando en 1483 y de la Capilla de la Catedral de Sevilla entre 1503 y 1505.

TRIANA

"Aquella buena mujer"
(f. 103)

"Benedicamus Domino"
(f. 93v-94;
f. 94v-95)

"Con temor bivo, ojos tristes"
(f. 31v-32)

"De mi perdida esperança"
(f. 38v-40)

"Deus in adjutorium"
(f. 85v-86)

"[D]inos, madre del donsel"
(f. 103v-104)

- "Juyzio fuerte será dado"
(f. 88;
f. 104v-105)
- "Juste Judex Jhesu Christe"
(f. 95v-97)
- "La moça que las cabras cría"
(f. 87)
- "Maravýllome dél"
(f.86bis-86ter)
- "No consiento ni me plaze"
(f. 64v-65)
- (Diego Tristán) "No puedes quejar, amor"
(f. 46v-47v)
- "O, pena que me conbates"
(f. 9v)
- "Pínguele, rrespingue" (f. 86ter)
- "Por beber, comadre"
(f. 102v)
- "Querer vieja yo"
(f. 100v-101)
- "Quién vos dio tal señorío"
(f. 53v-54)
- "[Y]a de amor era partido"
(f. 54v-56)

Capellán de coro y prebendado de la Catedral de Sevilla en torno a los años 70; Maestro de Capilla de la misma desde 1483. Posteriormente Maestro de Capilla de la Catedral de Toledo.

Nótese que el compositor más antiguo del Cancionero Musical de la Colombina es Johannes Ockeghem (c. 1430-1495), cuya producción ha de situarse entre 1450 y 1480; los más recientes desarrollaron su actividad en la década de los 80 y principios de los 90. Y casi todos **vinculados a la capilla musical aragonesa del rey Fernando**, donde, suponemos, debió gestarse la recopilación [no olvidemos que, incluso durante la época de los Reyes Católicos, siguieron floreciendo dos capillas reales distintas: la aragonesa de don Fernando y la castellana

de la reina Isabel⁴²]. También es necesario recalcar la influencia musical que desde Italia y Francia llegaba a España. Desde Francia a través del contacto con compositores flamencos [ya desde el siglo XIV, cuando compositores y músicos españoles visitaban sus escuelas de Brujas y otras poblaciones de Flandes]; desde Italia a través de la capilla pontificia de Roma, de los Sforza en Milán, de la corte de Sicilia o de Nápoles [importante foco de atracción de artistas y músicos durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo (rey de Nápoles desde 1442 hasta su muerte en 1458)].⁴³

Por lo que se refiere a los autores de los textos, no hay en la edición de Querol ninguna investigación para tratar de identificarlos, limitándose a la transcripción escueta de las piezas. Los poetas que hemos conseguido reconocer,⁴⁴ son:

⁴². Anglés, "La capilla real de Aragón y la de Castilla" en LMCRRCC, I, pp. 12-13.

⁴³. Ibid. "El intercambio musical entre España y Francia", pp. 13-15; "El intercambio musical entre España y Borgoña", pp. 15-16, "La capilla pontificia de Roma y la corte de los Sforza en Milán", pp. 17-18; "El Magnánimo y su corte de Nápoles", pp. 18-25. Vid. también el ya antiguo estudio de J. Marix, Histoire de la musique et des musiciens de la Cour de Bourgogne (Strasbourg, 1939).

⁴⁴. Sólo se dan, como en el caso de los compositores representados en el cancionero colombino, rasgos biográficos muy generales. Para las composiciones atribuidas a cada uno de estos poetas véase también el capítulo III. **FORMAS POÉTICAS EN LOS REPERTORIOS MUSICALES RENACENTISTAS: VERSIFICACIÓN, TEMAS Y FUENTES.**

POETAS

Pedro Álvarez Osorio

[Segundo Marqués de Astorga y
Tercer Conde de Trastámara]
(1450-1505)

- (Johannes URREDE)⁴⁵

"De vos e de mí quexoso" (?)
(f. 51v-52)

Alférez mayor del rey Enrique IV; participó en la toma de de las ciudades de Baza, Almería y Málaga y en la conquista de Granada, siendo uno de los asistentes a la firma de la capitulación.

García Álvarez de Toledo

[Primer Duque de Alba]

- (Johannes URREDE)

"Nunca fue pena mayor" (?)
(f. 16v-17)

Conde y después Duque de Alba durante los reinados de Enrique IV y los Reyes Católicos.

Costana

(S. XV-XVI)

- (Juan FERNÁNDEZ MADRID)

"Siempre cresce mi serviros"
(f. 32v-33)

¿Pedro Díaz de la Costana?

Maestro de teología en la Universidad de Salamanca; deán de Toledo e inquisidor en 1488.

¿Francisco de la Costana?

En este caso se trataría de Francisco de la Costana, mozo de Capila desde 1488 y capellán desde 1502.

Cardenal Pedro González de Mendoza

[Gran Cardenal;

Tercer Rey de España]

(1428-1495)

- (MÓXICA)

"Dama, mi grand querer"
(f. 43v-44)

Hijo del Marqués de Santillana.

⁴⁵. En el listado de poetas, figura entre paréntesis y con mayúscula el nombre del compositor.

Íñigo López de Mendoza
 [Marqués de Santillana]
 - (Juan CORNAGO)

"Señora, qual soy venido"
 (f. 36v-38)

Hijo de Diego Hurtado de Mendoza, Señor de Hita y Buitrago, Almirante de Castilla y trovador, perteneció al séquito del Infante don Fernando de Antequera [que sería rey de Aragón], permaneciendo cinco años en la corte aragonesa. Intervino de forma activa en la contienda entre el Infante de Aragón don Enrique y el rey Juan II, combatiendo hasta 1427 contra el intrigante don Alvaro de Luna, que dominaba a Juan II. Luchó contra los moros entre 1436 y 1437 en la frontera andaluza. Por sus servicios en la batalla de Olmedo (1445), donde luchó al lado de Juan II, recibió el marquesado de Santillana y el condado del Real de Manzanares. Retirado a Guadalajara, se dedicó exclusivamente a los estudios y reflexiones poéticas, consiguiendo formar una de las más importantes bibliotecas de su tiempo.

Gómez Manrique
 (¿1412-1490?)

"De vida que tanto enoja" (?)
 (f. 56v)

Hermano de Rodrigo Manrique y tío de Jorge Manrique, fue hombre de armas y letras. Tuvo gran influencia en los reinados de Enrique IV y de los Reyes Católicos.

Juan de Mena
 (Córdoba. 1411-1456)

"Oya tu merçed y crea"
 (f. 21v-22v)

- (Juan CORNAGO)

"Porque más sin dubda creas"
 (f. 44v-46)

De ascendencia posiblemente conversa, fue estudiante en Salamanca y Roma. Viajó a Florencia con el séquito del Cardenal Torquemada. Sirvió como secretario y cronista a Juan II y después a Enrique IV. Apoyó decididamente la política monárquica de don Alvaro de Luna frente a los aristócratas castellanos, aunque fue muy amigo del Marqués de Santillana. **Estrechamente ligado a la corte castellana desde 1434.**

Alonso Pérez de Vivero

[Segundo Vizconde de Altamira]

- (Pedro LAGARTO) "Andad, passiones, andad" (?)
(f. 53)

Juan Rodríguez del Padrón [o de la Cámara]

(La Coruña. c. 1395 - m. XV)

- "Bive leda, si podrás"
(f. 41v-43)
- (Johannes URREDE) "Muy triste será mi vida"
(f. 19v-21)

Es el poeta más antiguo representado en el Cancionero Musical de la Colombina. Relacionado familiarmente con el Cardenal Juan de Cervantes, a quien acompañó al Concilio de Basilea y al Capítulo General de los Franciscanos en Asís en 1430. Viajó a Tierra Santa y se hizo franciscano en 1442, regresando al Monasterio de Herbón en La Coruña donde murió.

Diego Tristán

- (TRIANA) "No puedes quejar, amor"
(f. 46v-47)

Rodrigo de Ulloa

- (Enrique ¿FOXER?) "Pues con sobra de tristura"
(f. 3v-5)

Podemos observar cómo los poetas más antiguos representados en el Cancionero Musical de la Colombina pertenecen a la época de Juan II (1405-1454) y Enrique IV de Castilla (1423-1474); incorporando poemas de Juan Rodríguez del Padrón (c. 1395- m. XV) y de Juan de Mena (1411-1456) que desarrollaron su actividad en torno a la primera mitad del siglo XV; se trata, pues, de composiciones ya antiguas en la época en que se recopiló (ya hemos señalado que, probablemente, en las tres últimas décadas del siglo XV). Los poetas más recientes pertenecen al reinado de los Reyes Católicos; sin embargo no figura ninguna composición de Juan del Encina (1468-1529), que

sí aparece profusamente en el Cancionero Musical de Palacio (1500-1521) y cuyo Cancionero vio la luz en Salamanca en 1496; lo que implica que en torno a esta fecha debemos situar el fin de la compilación colombina. Una última observación, todos los poetas aparecen **vinculados a la corte castellana**, en contraste con los músicos, relacionados -como ya hemos visto- con la corte aragonesa.

Resumiendo, el Cancionero Musical de la Colombina debió gestarse en la capilla musical de don Fernando de Aragón, entre 1469 y 1496. Los compositores más importantes de la misma -o relacionados con ella- musicaron las obras de poetas castellanos ["ya clásicos" o "coetáneos"] de gran fama y renombre.

El Cancionero Musical de la Colombina es claro -aunque todavía tímido- exponente de una época de cambio en la poesía musicada española: mezcla formas y temas típicamente cortesanos con otros tradicionales; auna la influencia borgoñona/franco-flamenca, italiana y española, en un estilo tradicional, sobre todo, homorrítmico [con fórmulas rítmicas muy simples que se repiten] y un estilo contrapuntístico, polifónico, mucho más complicado. A pesar de su escaso caudal literario-musical, abarca todo el espectro de realización poético-musical de la época y debe ser considerado como el pilar, desgraciadamente el único conservado, sobre el que debemos sustentar la música polifónica profana de finales del siglo XV.

CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO O

CANCIONERO BARBIERI.

El Cancionero Musical de Palacio se guarda en la Biblioteca de Palacio de Madrid (Ms. 1335, ant. 2-1-5), siendo el más representativo del ambiente literario-musical de la Corte de los Reyes Católicos (1469-1516).¹ Según la tesis de Higinio Anglés,² la colección debió gestarse en la Casa de Alba, pues el texto que abre el manuscrito, "Nunca fue pena mayor" (f. 1), fue escrito por el primer Duque de Alba, García Álvarez de Toledo, a raíz

¹. La colección más rica de música hispana de la época de los Reyes Católicos fue descubierta en 1870 por Gregorio Cruzada Villaamil. Veinte años después aparecía publicada por Francisco Asenjo Barbieri con el título: Cancionero Musical de los siglos XV y XVI (Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890; reed. en Buenos Aires: Sehapire, 1945); desde entonces, la edición de Barbieri fue el punto de referencia de cualquier estudio sobre la música polifónica de principios del siglo XVI. Como ha demostrado José Sierra ("El Cancionero Musical de Palacio y la copia de don José Cobeña". Ponencia presentada en el "Simposio sobre el Cancionero Musical de Palacio" el día 14 de diciembre de 1990), apoyándose en un artículo anterior de Juan José Rey ("Reivindicación de un Rey"), la copia del manuscrito fue encargada primero por Barbieri a José Cobeña y adolece de varias inexactitudes; errores que Barbieri repite cuando se basa en la copia de Cobeña, aunque corrigió, a veces, algunos fallos. El Cancionero Musical de Palacio fue transcrito en una nueva edición moderna por Higinio Anglés [LMCRRCC, vols. II y III (1947-1951) dedicados a la transcripción y estudio musical] y por José Romeu Figueras [LMCRRCC, vols. IV-1 y IV-2 (1965) dedicados a la transcripción y estudio de los textos poéticos]. Cuando Anglés utiliza la copia de Cobeña repite los fallos allí existentes; cuando se remite a la edición de Barbieri falla en los casos en que Barbieri había utilizado la copia de Cobeña; con lo cual, parece evidente que lo que hace falta es una edición facsímil del cancionero (propuesta por José Sierra, art. cit.). Un detallado estudio de las piezas contenidas en el Cancionero Musical de Palacio se encuentra en Stevenson, Spanish Music in the Age of Columbus (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), pp. 249 y ss.

². Anglés, Ibid.

de la muerte del rey Enrique IV (1474) y musicado por Johannes Urrede, basándose en una melodía popular.³ Además, hay un gran número de composiciones de Juan del Encina (1468-1529), quien trabajó para el segundo Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1492-1500).⁴ Siguiendo el estudio de José Romeu Figueras, las primeras secciones del manuscrito debieron compilarse en la corte aragonesa después de la muerte de Isabel la Católica en 1504 y completado en la corte de doña Juana "la Loca", en Tordesillas, después del fallecimiento del rey Fernando en 1516.⁵

Nuevas teorías han venido últimamente a rebatir la argumentación de Higinio Anglés. Para Dámaso García Fraile,⁶ el Cancionero Musical de Palacio procede de alguna gran biblioteca de Salamanca (se trajeron muchas obras de Colegios Mayores de Salamanca en la época de Carlos IV)⁷ y prefiere llamarlo Cancionero de Anaya, ya

3. ROMEU, LMCRCC, p. 204. Melodías y piezas poético-musicales recreando esta composición se difundieron enormemente a lo largo del siglo XVI; además, fue objeto de varias parodias [Reese, Music in the Renaissance (New York: W. W. Norton, 1959), pp. 275 y 581].

4. Para las actividades de Juan del Encina en la Casa de Alba, Stevenson, Op. cit., pp. 254-272.

5. ROMEU, "La cronología del manuscrito y la historia de la capilla musical fernandina", LMCRCC, pp. 22-24.

6. Dámaso García Fraile, "Salmantinidad del Cancionero Musical de Palacio". Ponencia presentada en el "Simposio sobre el Cancionero Musical de Palacio" el día 14 de diciembre de 1990.

7. Dámaso García Fraile partió en su ponencia (Ibid.) de un viejo artículo de José Artero ["Música y músicos en Salamanca" (Salamanca: Escuela Social, 1949)], según el cual, el Cancionero Musical de Palacio (que fecha en Salamanca en 1496) tuvo su origen en la capital salmantina (considerada entonces el "imperio de la música española: su Cátedra, su Catedral, de gloriosa historia musical y que proveía de Catedráticos a la Universidad, sus ediciones, sus mecenas", p. 9) y debió ser compilado por Juan del Encina; entre otras razones porque es el compositor más representado; porque en el manuscrito aparecen otros compositores amigos y contemporáneos de Encina; porque

que -según él- la recopilación se debió gestar en el Colegio de San Bartolomé, fundado por don Diego de Anaya. Para ello se basa en documentos que reflejan el alto nivel musical de los estudiantes del Colegio de San Bartolomé desde finales del siglo XV y la rica vida musical de Salamanca, ciudad de donde salieron grandes teóricos (Ramos de Pareja, Cristóbal de Escobar, Marcos Durán, Diego del Puerto...) y a la que estuvieron vinculados algunos de los músicos que aparecen en el Cancionero Musical de Palacio, como Juan del Encina, Johannes Urrede, Alonso de Córdoba, Juan Anchieta... Tal hipótesis otorgaría un valor distinto al Cancionero Musical de Palacio, ya que, entonces, habría que suponer que fue compilado para uso de los estudiantes salmantinos. Haría falta, en todo caso, un estudio codicológico, un análisis textual y la revisión de documentos que demostrasen su pertenencia y salida del Colegio de San Bartolomé y su entrada en Palacio.

A la redacción primitiva del códice, por una sola mano, fueron añadiéndose diez inclusiones más [ocho de ellas debidas también al mismo copista]. Es de notar, asimismo, la presencia de otros cuatro copistas (manos auxiliares), coetáneos del primero, que intervinieron incidentalmente en la redacción del Cancionero. Junto a ellos aparecen otros cuatro copistas más (manos intrusas; dos posteriores a la primera y dos aún más recientes), que

en el cancionero aparece Juan de León a quien Encina pudo conocer en Málaga [si realmente fue Encina el Arcediano de la catedral malagueña cuando, además, era obispo de la misma Diego Ramírez de Villaescusa (fundador del Colegio Mayor de Cuenca de Salamanca)]. Creemos que con los datos que aportó Artero y, posteriormente, los aducidos por García Fraile sólo es posible considerar tal idea como hipótesis.

no dejaron huella en las composiciones. Un caso aparte sería el quinto copista (mano coetánea a la primera), al que se debe el breve e incompleto cancionerillo (f. 293-304), añadido al códice cuando la copia estaba prácticamente acabada, pues las piezas de este cancionerillo no se registraron en la Tabula: "Temeroso de sufrir" (f. 293); "Ved, comadres, qué dolencia" [(f. 293v-294); se encuentra repetida en el códice originario (f. 293v-294)]; "Señora, después que os vi" [(f. 294v-295); se encuentra repetida en el códice originario (f. 294v-295)]; "De penar quan triste peno" (f. 295v-297); "O, dulce y triste memoria" (f. 297v-299); "Meis ollos van per lo mare" (f. 299); "El bevir triste me haze" (f. 299v-301); "Viejo malo en la mi cama" (f. 301); "Señora, vuestro valor" (f. 301v-302v); "Al dolor que siento, estraño" (f. 303) y "O, cuán triste y cuán penado" (f. 303v-304v).⁸

Teniendo en cuenta los caracteres paleográficos de las distintas manos, la tinta, el lugar en que han sido incluidas las composiciones en la Tabula y los géneros poéticos utilizados, Romeu establece las sucesivas fases por las que pasó la copia del códice hasta llegar al estado actual, precisando las piezas poético-musicales acogidas en cada una de las distintas inclusiones.⁹

⁸. ROMEU, "El copista y las manos que intervinieron en la copia", Ibid., pp. 3-6.

⁹. ROMEU, "La redacción primitiva del Cancionero. La Tabla e índice. Las sucesivas inclusiones", Ibid., pp. 7-13.

Según Romeu, la **redacción primitiva** del Cancionero Musical de Palacio se configuró en cuatro secciones, dejando siempre entre cada una de ellas folios en blanco, destinados a la copia de piezas del mismo género de las que integran la sección; con lo cual, al añadirse posteriormente otras obras aprovechando estos espacios, la división original quedó alterada por completo:¹⁰

Primera sección

(f. [X^v]-49)

Formada por **44 canciones**, excepto "Gentil dama, non se gana" (f. 27v-28) que es considerada por Romeu como villancico de hechura cortesana, al presentar un refrán de 3 vv. ["Gentil dama, non se gana / otro bien en vos mirar / sino ver i desear"]. Las composiciones pertenecen a poetas de los reinados de Alfonso V (¿1396?-1458), Juan II (1405-1454) y Enrique IV (1423-1474); es decir, poetas ya antiguos en la época, tales como Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), Juan de Mena (1411-1456) o Juan Rodríguez del Padrón (c. 1395-m. XV).¹¹

¹⁰. ROMEU, *Ibid.*, pp. 7-13.

¹¹. "Al dolor de mi cuidado" (f. 29v-30);
 "Amor, que con gran porfía" (f. 24v-25);
 "Ay, que non sé rremediarne" (f. 26v-27);
 "Dama, mi gran querer" (f. 5v-6);
 "Damos gracias a ti, Dios" (f. 22v-23);
 "De bevir vida segura" (f. 46v-47);
 "De vos i de mí quexoso" (f. 11v-12v);
 "Donzella, non preguntéis" (f. 28v-29);
 "Donzella, por cuyo amor" (f. 6v);
 "El bien qu[e] estuve esperando" (f. 47v-48);
 "En el servicio de vos" (f. 25v-26);
 "Es la causa bien amar" (f. 34v-35);
 "Es la vida que tenemos" (f. 43v-44);
 "Es por vos si tengo vida" (f. 48v-49);
 ["Gentil dama, non se gana" (f. 27v-28). Villancico culto];
 "Harto de tanta porfía" (f. 16v-17);
 "Justa fue mi perdiçión" (f. 31v-32);
 "La que tengo no es prisión" (f. 35v-36);
 "Malos adalides fueron" (f. 41v-42);
 "Mi querer tanto vos quiere" (f. 19v-20);
 "Mortal tristura me dieron" (f. 33v-34);
 "Muy triste será mi vida" (f. 14v-15v);
 "No queriendo sois querida" (f. 13v-14);
 "Non me plaze nin consiento" (f. 23v-24);
 "Nunca fue pena mayor" (f. 1);
 "O, desdichado de mí" (f. 36v-37);
 "O, quán dulce serías, muerte" (f. 44v-45);
 "O santa clemens, o pia" (f. 40v-41);

Segunda sección
(f. 51v-87v)

Formada por 40 romances [aunque "Por las sierras d[e] Avila" (f. 114) se ha perdido].¹²

"Oya tu merçed i crea" (f. 18v-19);
 "Peligroso pensamiento" (f. 32v-33);
 "Plega a Dios que alguno quieras" (f. 42v-43);
 "Poco a poco me rodean" (f. 39v-40);
 "Por las gracias que tenéis" (f. 21v-22);
 "Pues con sobra de tristura" (f. 10v-11);
 "Pues por ti, Virgen, sabemos" (f. 26v-27);
 "Pues que Dios te fizo tal" (f. 1v-3; f. 3v-4);
 "Pues que jamás olvidaros" (f. 20v-21);
 "Pues serviçio vos desplace" (f. 17v-18);
 "Quien bevir libre desea" (f. 45v-46);
 "Ruego a Dios que amando mueras" (f. 30v-31);
 "Señora, qual soy venido" (f. 38v-39);
 "Sienpre creçe mi serviros" (f. 8v-9v);
 "Soy contento, i vos servida" (f. 37v-38).

12. "Alburquerque, Alburquerque" (f. 65v);
 "Amor, por quien yo padezco" (f. 57v-58);
 "Ayrado va el escudero" (f. 70v-71);
 "Ayrado va el gentilonbre" (f. 80v-81);
 "Cavalleros de Alcalá" (f. 62v-63);
 "De la vida deste mundo" (f. 72v-73);
 "De mi vida descontento" (f. 73v-74);
 "Digas tú, ell amor d[e] engaño" (f. 66v-67);
 "Dios te salve, Pan de vida" (f. 57);
 "Durmiendo está el cavallero" (f. 71v-72);
 "En memoria d[e] Alixandre" (f. 76v-77);
 "Enamorado de vos" (f. 60v-61);
 "Está la reyna del çielo" (f. 78v-79);
 "Fonte frida, fonte frida" (f. 82v);
 "La congoxa que partió" (f. 59v-60);
 "Mi libertad en sosiego" (f. 53v-54);
 "Morir se quiere Alixandre" (f. 67v-68);
 "Muy crüeles bozes dan" (f. 63v-64);
 "Pascua d[e] Espíritu Santo" (f. 80);
 "Pensamiento, ve do vas" (f. 85v);
 "Pésame de vos, el conde" (f. 77v-78);
 "Por las sierras d[e] Avila" (f. 114);
 "Por los campos de los moros" (f. 87v);
 "Por mayo era, por mayo" (f. 56v-57);
 "Qué [e]s de ti, desconsolado" (f. 51v);
 "Quéxome de ti, ventura" (f. 58v-59);
 "Rónpase la sepoltura" (f. 64v-65);
 "Señora de hermosura" (f. 54v-55);
 "Setenil, ay Setenil" (f. 85);
 "Si d[e] amor pena sentís" (f. 68v-69);
 "Sobre Baça estava el rey" (f. 79v);
 "Soy donzella enamorada" (f. 75v-76);
 "Tiempo es, ell escudero" (f. 86);
 "Tierra i çielos se quexavan" (f. 61v-62);
 "Triste España sin ventura" (f. 55v-56);

Tercera sección
(f. 99v-258v)

Es la sección más amplia, integrada por 158 villancicos; en su mayoría copia de obras poéticas y musicales de Juan del Encina. De las 158 piezas, 42 obras se han perdido.¹³

"Triste está la reyna" (f. 86v-87);
 "Triste, qué será de mí" (f. 81v);
 "Una sañosa porfía" (f. 74v-75);
 "Yo m[e] estava reposando" (f. 52v-53);
 "Yo me soy la reyna biuda" (f. 69v-70).

13. Que ROMEU, Ibid., divide en cuatro subsecciones:

- Subsección A):

"Carillo, muy mal me va" (f. 106v-107);
 "Contar te quiero mis males" (f. 103v-104);
 "Gasajémonos de huzía" (f. 101v-102);
 "Levanta, Pascual, levanta" (f. 110v);
 "Los suspiros no sosiegan" (f. 100v-101);
 "Ninguno çierre las puertas" (f. 102v-103);
 "No tienen vado mis males" (f. 99v-100);
 "Oy comamos y bebamos" (f. 105v-106);
 "Partístesos, mis amores" (f. 111v);
 "Pues que mi triste penar" (f. 113v);
 "Pues que n[o] os doléis del mal" (f. 104v-105);
 "Quién te hizo, Juan, pastor" (f. 112v-113);
 "Si abrá en este baldrés" (f. 108v-109);
 "Sy amor pone las escalas" (f. 107v-108);
 "Vuestros amores é, señora" (f. 109v-110).
 Y tres perdidos:
 "Dos coraçones conformes" (f. 117=116v);
 "Dos terribles pensamientos" (f. 115);
 "Socorred al cuero" (f. 116).

- Subsección B):

"Andarán sienpre mis ojos" (f. 120v-121);
 "Aquella buena muger" (f. 140v-141);
 "Ay, de la noble vile de P[a]ris" (f. 141v-142);
 "Bien podrá mi desventura" (f. 196);
 "Buen amor, no me deis guerra" (f. 138v);
 "Calabaça" (f. 145v-146);
 "Caldero y llave, madona" (f. 144v-145);
 "Calléis, mi señora" (f. 130v-131);
 "Callen todas las galanas" (f. 132v-133);
 "Cómo puedo ser contento" (f. 150);
 "Con sí se tornó mi vida" (f. 122v);
 "Congoxa más que crüel" (f. 131v);
 "D[e] aquel fraire flaco y cetrino" (f. 147v-148);
 "De os servir toda mi vida" (f. 134v-135);
 "Descansa, triste pastor" (f. 151v-152);
 "Desçienda al valle, niña" (f. 125);
 "Dexa d[e] estar modorrido" (f. 126v-127);
 "En Avila, mis ojos" (f. 128v);
 "En fuego d[e] amor me quemo" (f. 127v);
 "En no me querer la vida" (f. 121v-122);
 "Gasajado vienes, Mingo" (f. 153v-154);
 "Hermosura con ufana" (f. 148v);
 "Jançu Janto dego de Garçigorreta" (f. 143v-144);
 "La tricotea" (f. 142v-143);
 "La vida i la gloria" (f. 133v);
 "Mi muerte contra la vida" (f. 154v);
 "No é ventura, mezquino yo" (f. 137v-138);
 "No fie nadie en amor" (f. 150v);
 "No querades, fija" (f. 139v);

"Norabuena vengas, Menga" (f. 196v; f. 197);
 "O, cuidado, mensajero" (f. 118v-119);
 "Ojos, mis ojos" (f. 129v);
 "Perdí la mi rrueca" (f. 146v-147);
 "Por beber, comadre" (f. 136v);
 "Pues que ya nunca nos veis" (f. 155v);
 "Quien pone su afición" (f. 149v-150);
 "Secáronme los pesares" (f. 119v-120);
 "Sy no piensas remediar" (f. 117v-118);
 "Un, señora, muerto avías" (f. 125v-126);
 "Vamos, vamos a çenar" (f. 152v-153);
 "Vuestros ojos morenillos" (f. 135v).
 Han desaparecido por faltar los folios
 correspondeintes:

"A la puerta está Pelayo" (f. 181);
 "Amor quiso que os quisiese" (f. 184);
 "Aquillótrate, Domingo" (f. 124);
 "Bar, bar, bar, çereneçén" (f. 178);
 "D[e] amor es mi cuidado" (f. 163);
 "De fuera maniredes" (f. 158);
 "De venir, buen cavallero" (f. 157);
 "Del todo me veo, señora" (f. 169);
 "Dexaldos, madre" (f. 164);
 "Dime, Juan, por tu salud" (f. 195);
 "Dime, triste coraçón" (f. 159);
 "Dístenos, Señor, tal rey" (f. 187);
 "Es la vida que tenemos" (f. 171);
 "Más pierde de lo que piensa" (f. 185);
 "Mi peligrosa pasión" (f. 172);
 "Mortales son los dolores" (f. 161; f. 162);
 "Niña y viña, peral e havar" (f. 186);
 "No me pesa del morir" (f. 190);
 "No quiero que me consienta" (f. 160);
 "Nunca çessarán mis ojos" (f. 173);
 "Para qué queréis que biba" (f. 166);
 "Por las sierras de Madrid" (f. 159);
 "Por muy dichoso se ten[ga]" (f. 184);
 "Propiñán de Melión" (f. 179);
 "Pues m[e] aparta de ti amor" (f. 168);
 "Pues tal fruto como vos" (f. 173);
 "Qué aprovecha mi serviros" (f. 193);
 "Qué haré yo, sin ventura" (f. 192);
 "Que los amores é, pastores" (f. 125=124v);
 "Quedaréis, mi bien, ago[ra]" (f. 165);
 "Quéxome, triste de mí" (f. 138);
 "Repastemos el ganado" (f. 167);
 "Si merendardes, comadres" (f. 189);
 "Tiéneme por vos, señora" (f. 191);
 "Todo [e]l tiempo de mi vida" (f. 170);
 "Una vegezuela del barrio" (f. 182);
 "Vos, señora, en buena fe" (f. 194);
 "Yo fui a París aprender" (f. 175).

- Subsección C):

"A dónde tienes las mientes" (f. 206v-207);
 "A tal pérdida tan triste" (f. 224v);
 "Andad, pasiones, andad" (f. 199v-200);
 "Antonilla es desposada" (f. 217v-218);
 "Ay, triste que vengo" (f. 207v-208);
 "Daca, bailemos, Carillo" (f. 200v-201);
 Danza. La Alta.
 "Dezidme, pues sospirastes" (f. 214v-215);
 "El que rige y el regido" (f. 197v-198);
 "Hermitaño quiero ser" (f. 218v-219);
 "Más vale trocar" (f. 209v-210);
 "Menga, la del Bustar" (f. 210v-211);
 "Nuevas te traigo, Carillo" (f. 200v-201);
 "Ora baila tú" (f. 223v-224);

Cuarta sección
(f. 260v-274v)

Integrada por 15 Villançicos omnium sanctorum, sobre tema marial, pasionístico, hagiográfico, eucarístico...¹⁴

-
- "Paguen mis ojos, pues vieron" (f. 198v);
 - "Pedro, i bien te quiero" (f. 199);
 - "Quédate, Carillo, adiós" (f. 212v-213);
 - "Quién te traxo, cavallero" (f. 202v-203);
 - "Pues no te duele mi muerte" (f. 213v-214);
 - "Razón, que fuerça no quiere" (f. 219v-220);
 - "Remediá, señora mía" (f. 221v-222; f. 222v);
 - "Todo quanto yo serví" (f. 205);
 - "Un[a] amiga tengo, hermano" (f. 203v-204v);
 - "Y haz jura, Menga" (f. 208v-209);
 - "Ya çerradas son las puertas" (f. 205v-206);
 - "Ya no [e]spero qu[e] en mi vida" (f. 220v-221);
 - "Ya no quiero ser vaquero" (f. 211v-212);
 - "Ya soi desposado" (f. 215v-217).
 - Subsección D):
 - "A [a]quel cavallero, madre" (f. 227v);
 - "Alça la boz, pregonero" (f. 239v-240);
 - "Aquel cavallero, madre" (f. 238v-239);
 - "Aquel gentilonbre, madre" (f. 226v);
 - "Aunque no [e]spero gozar" (f. 231v);
 - "Çutegón" (f. 242v);
 - "Descuidad dese cuidado" (f. 251v);
 - "Dindirín, dindirín, dindirindaña" (f. 244v);
 - "El día que vy a Pascuala" (f. 254v);
 - "Es de tal metal mi mal" (f. 230v);
 - "Gentilonbre enamorado" (f. 233v);
 - "Juyzio fuerte será dado" (f. 250v);
 - "La zorrilla con el gallo" (f. 237v-238);
 - "Lo que demanda el romero, madre" (f. 246bisv);
 - "Miedo m[e] é de chiromiro" (f. 236v-237);
 - "No puedo apartarme" (f. 245v);
 - "Ñar, ñarete" (f. 234v-235);
 - "O, castillo de Montanges" (f. 241v-242);
 - "O voy..." (f. 244);
 - "Otro bien si a vos no tengo" (f. 258v);
 - "Para verme con ventura" (f. 240v);
 - "Pasé el agoa, ma Julieta" (f. 246v);
 - "Por serviros, triste yo" (f. 241);
 - "Pues amas, triste amador" (f. 252v);
 - "Pues que nuestro desamor" (f. 235v);
 - "Pues que todo os descontenta" (f. 228v-229);
 - "Qué mayor desventura" (f. 229v);
 - "Serviros i bien amaros" (f. 232v-233);
 - "Si dolor sufro secreto" (f. 247v);
 - "Unos ojos morenicos" (f. 225v).

14. "A quién devo yo llamar" (f. 266v-267);
- "Al Señor crucificado" (f. 262v-263);
 - "Arcángel Sa[n] Miguel" (f. 268v-269);
 - "Ay, Santa María" (f. 272v);
 - "Di, por qué mueres en cruz" (f. 273v);
 - "Donzella, Madre de Dios" (f. 265v-266);
 - "El que tal señora tiene" (f. 261v-262);
 - "Entre todos los naçidos" (f. 274v);
 - "Gloria sea [a]l Glorioso" (f. 264v);
 - "Mi esperança" (f. 263v-264);

La Tabula del manuscrito, copiada en los diez primeros folios sin numerar (II-X), se abre con los Villançicos [que, sin embargo, aparecerán en el manuscrito después de las canciones]; pero sobre la rúbrica del término, en caracteres tipográficos más pequeños, se señala: Tabula per ordinem alphabeticum. El índice del Cancionero se distribuye, por lo tanto, en cuatro apartados bajo los que se escriben los títulos de las composiciones:

Tabula per ordinem alphabeticum
Villançicos
Estranbotes
Romances
Villançicos omnium sanctorum

Según Romeu, la redacción original de la Tabula abarca la redacción primitiva del código más las obras correspondientes a la "Primera inclusión", ya que estas últimas figuran registradas en el índice, rompiendo de esta forma el orden perfecto de aparición en el manuscrito. También defiende que las piezas italianas denominadas conjuntamente con la rúbrica de Estranbotes, copiadas en la "Quinta inclusión", se añadieron a la Tabula posteriormente.¹⁵

"O, ascondida verdad" (f. 271v);
 "O, Reyes Magos benditos" (f. 270v-271);
 "Pues es muerto el Rey del çielo" (f. 269v-270);
 "Vos mayor" (f. 260v-261);
 "Ya no quiero tener fe" (f. 267v-268).

¹⁵. ROMEU, "La redacción primitiva del Cancionero. La Tabla e Índice. Las sucesivas inclusiones", LMCRRCC, pp. 9-13.

En la Tabula no aparecen:¹⁶

- los textos poéticos sin música;
- la canción italiana "Perque me fuge amore" (f. 288) en la "Quinta inclusión";
- "Reyna y Madre de Dios " (f. 12v) y "Queredme bien, cavallero" (f. 105) en la "Octava inclusión";
- todas las obras de la "Novena inclusión", es decir, el cancionerillo independiente (f. 293- 304);
- "A dónde tienes las mientes" (f. 206v-207) y "Al dolor que siento, estraño" (f. 303) en la "Décima inclusión";
- y las 44 canciones primeras (f. X^v-49).

El olvido más significativo es, sin duda, la omisión del primer verso de las 44 piezas, con que se abre el manuscrito.¹⁷ ¿Por qué no se señalaron las canciones en la Tabula? Tres hipótesis se han venido manejando:

- se perdieron los folios;
- la dificultad, en la época, de diferenciar entre villancico cortés y canción;
- según Ros,¹⁸ la redacción primitiva del manuscrito no es un todo homogéneo, sino que existen etapas anteriores en el proceso de composición. Si se observa claramente el esquema propuesto por Romeu en la **redacción primitiva**, el copista incluyó antes los romances que los villancicos y, sin embargo, el copista en la Tabula colocó primero los Villancicos y posteriormente los Romançes. Para Ros existe un grupo original de villancicos

16. Ibid.

17. Según Anglés, la ausencia se debería a motivos iniciales de ordenación genérica y abandono posterior de tal propósito. LMCRRCC, p. 8.

18. Emilio Ros, "Un problema por resolver: la feha de la 'redacción primitiva' del Cancionero Musical de Palacio". Ponencia presentada en el "Simposio sobre el Cancionero Musical de Palacio" el día 14 de diciembre de 1990.

que se agrupan en el interior del código, atribuidos en su mayoría a Juan del Encina, y el código fue creciendo hacia los extremos; llegó un momento en que ya no hubo espacio para incluir las canciones, que se recopilaban después, cuando ya estaba escrita la Tabula.¹⁹

19.

Secciones que de acuerdo con José Romero constituyen la 'redacción primitiva' del Cancionero de Palacio¹

Redacción primitiva	Folios ²	Contenido
Sección 1	fol. [xv]-49r	44 canciones ³
Sección 2	fol. 51v-87v	40 romances ⁴
Sección 3	fol. 99v-258v	158 villancicos ⁵
Sección 4	fol. 260v-274v	15 villancicos <i>omnium sanctorum</i>

Figura 2.

Rúbricas de los cuatro apartados en que se divide la *tabula* o índice del Cancionero y bajo las cuales aparecen los títulos de las composiciones⁶

Tabula per ordinem alphabeticum (fol. [iir])⁷
Villancicos (fol. [iir])
*Estranbotes*⁸ (fol. [viii^r])
Romances (fol. [viii^v])
Villancicos omnium sanctorum (fol. [xr])

¹La información contenida en las Figuras 1 y 2 está sacada de Romero, Cancionero Musical de Palacio, 3-30.

²Otras obras se añadieron con posterioridad, aprovechando espacios en blanco, con lo que la clara división original quedó alterada.

³Todas estas piezas, excepto la No. 38, pertenecen al género canción.

⁴Uno de los romances, No. 461, se ha perdido.

⁵La mayoría de las obras en esta sección, la más extensa del manuscrito, son de Juan del Encina; cuarenta y dos obras se han perdido.

⁶Las obras que no aparecen en la *tabula* son: las 44 canciones; textos políticos sin música; el No. 441 en la "Quinta inclusión"; los Nos. 19 y 173 en la "Octava inclusión"; todas las obras de la "Novena inclusión", la cual constituye un cancionerillo independiente que se añadió al manuscrito; y los Nos. 292 y 457 de la "Décima inclusión".

⁷La *tabula* con la que se abre el Cancionero ocupa—después de un folio en blanco—nueve folios sin numerar; designo esos diez folios sin numerar con cifras romanas i-x. Según Romero, C.M.P., 10, la redacción original de la *tabula* tuvo lugar después de que se copiaran en el manuscrito las obras correspondientes a la "Primera inclusión".

⁸Según Romero, C.M.P., 10, esta sección, que incluye las piezas italianas copiadas en la "Quinta inclusión", se añadió a la *tabula* con posterioridad a las otras.

Reproducción de la fotocopia entregada el día 14 de diciembre de 1990 en el "Simposio sobre el Cancionero Musical de Palacio" por el Prof.-Emile Ros.

El trabajo de recopilación debe fecharse desde 1500 hasta 1521. En primer lugar, después de su matrimonio (1469), Isabel y Fernando continuaron manteniendo separadas sus respectivas capillas musicales de la Corte de Castilla y de la Corte de Aragón. Tras la muerte de la reina católica (1504), los músicos de la capilla castellana pasaron a la de Fernando; por lo tanto, según Romeu,²⁰ parece probable que surgiera la necesidad de tener copiado en un código las piezas musicales que gozaban de mayor prestigio, para manejo de los cantores de la capilla recién unificada.

En segundo lugar, sólo las composiciones "Damos gracias a ti, Dios" (f. 22v-23); "Qué [e]s de ti, desconsolado" (f. 51v) y "Levanta, Pascual, levanta" (f. 110v) hacen referencia a la conquista de Granada; de lo cual se deduce que, en el momento en que empezó a redactarse el cancionero, Granada estaba ya conquistada desde hacía algunos años, de ahí la escasa mención al evento, que queda como mera alusión o referencia.²¹

20. ROMEU, "La cronología del manuscrito y la historia de la capilla musical fernandina", LMCRRCC, pp. 22-24.

21. Canción sobre la conquista de Granada, "Damos gracias a ti, Dios" (f. 22v-23; ROMEU, 32):

"Damos gracias a ti, Dios,
y a la Virgen sin manzilla,
porque en el tiempo de nos
España cobró su silla.

Si los godos, olvidando
sus preceptos, fenesçieron,
nuestro gran rey don Fernando
ganó lo qu[e] ellos perdieron...

Romance de Juan del Encina en torno a la rendición de Granada el día 2 de enero de 1492:

"¿Qué [e]s de ti, desconsolado?
¿Qué [e]s de ti, rey de Granada?
¿Qué [e]s de tu tierra y tus moros?

En tercer lugar, los compositores menos antiguos del cancionero; esto es, los que estuvieron al servicio de Fernando e Isabel, rebasan todos la fecha de 1500.²²

En cuarto lugar, la capilla musical de Tordesillas entró en decadencia entre 1519-1520, de ahí que el trabajo copístico fuera anterior a esta fecha.²³

En último lugar, la poesía histórica "Françia, cuenta tu ganancia" (f. 289-290) fue supuestamente escrita a mediados de 1513, haciendo referencia a las campañas bélicas de Fernando el Católico contra las tropas francesas:

"A Salsas de allí venistes
a poner vuestro real,
y lo que pareció mal,
que sin esperar os fuistes.
Francia, di por qué huistes"
(vv. 11-15)
(Retirada francesa de Salsas)

"En aquella de Revena,
do tanta sangre se vido,
tú te llevaste el sonido,
nosotros la dicha buena"
(vv. 25-28)
(Batalla de Rávena en 1512)

¿Dónde tienes tu morada?"

En el Cancionero de Encina (Salamanca, 1496; f. 87 y f. 97) al romance le sigue el villancico "Levanta, Pascual, levanta" como deshecha final:

"Levanta Pascual, levanta,
aballemos a Granada,
que se suena qu[e] es tomada.
(...)
Vamos ver el gasajado
d[e] aquella çiudad nombrada,
que se suena qu[e] es tomada".

Vid. ROMEU, Palacio, 74 y 184 respectivamente.

22. ROMEU, "La cronología del manuscrito y la historia de la capilla musical fernandina", LMCRRCC, pp. 22-24.

23. Ibid.

"Venistes a remediar
a Navarra con Panplona;
corridos como una mona
os fuestes sin esperar"

(vv. 32-25)

(Retirada de Navarra, en 1512)

"En aquesta de Nabarra [Novara],
si no fuera por Turín,
era llegado tu fin,
que ninguno no quedara"

(vv. 39-42)

(Batalla de Novara, en 1513)

La composición fue copiada por la primera mano del código; otra mano, más reciente, llevó a cabo varias enmiendas, tachó el v. 40: "si no fuera por Turín" y escribió "a donde fue la de Nayn" (derrota del ejército francés entre Esquiroz y Noaín el 30 de junio de 1521) y enmendó también el v. 54: "de nuestro humilde león" (hace referencia al rey Fernando el Católico) y copió: "de Carlos, nuestro león" (refiriéndose al rey Carlos I).²⁴

En conclusión, entre la fecha más primitiva, 1500, y la más moderna, 1521, se gestó la redacción del código.

El Cancionero Musical de Palacio acoge poemas de los reinados de Alfonso el Magnánimo (1396?-1458), Juan II (1405-1454), Enrique IV (1423-1474) y los Reyes Católicos (1469-1504). De este forma, se mezclan composiciones antiguas y otras más recientes, alternando géneros y temas distintos. Hay un total de 459 composiciones; aunque Romeu señala 458, pues une las piezas "En el servicio de vos" (f. 25v-26) y "Pues por ti, Virgen, sabemos" (f. 26), al ser la segunda una composición mariana copiada sin música

²⁴. "Françia, cuenta tu ganancia" (f. 289-290). ROMEU, 443.

al final de la anterior. Es muy probable que ambas se cantaran con la misma música, pero una clasificación poética exige la separación de ambas como composiciones diferentes.²⁵ A estas 459 composiciones señaladas hay que añadir 90 composiciones más, registradas en la Tabula y que, sin embargo, han desaparecido del corpus del manuscrito, al perderse los f. 7, f. 83-84, f. 96, f. 114-116, f. 123-124, f. 156-195, f. 243 y f. 292);²⁶ esto es,

25. El mismo criterio musicológico que guiaba a Querol en la clasificación de las composiciones contenidas en el Cancionero Musical de la Colombine subyace también en la clasificación realizada por Romeu del Cancionero Musical de Palacio.

26. La mayoría de estos textos perdidos fueron consignados en la Tabula:

- "A la puerta está Pelayo" (f. 181);
- "A sombra de mis cabellos" (f. 166);
- "Amargar, y tanto" (f. 183);
- "Amor que tan bien sirviendo" (f. 115);
- "Amor quiso que os quisiese" (f. 184);
- "Andad, mis tristes sospiros" (f. 164);
- "Aquillótrate, Domingo" (f. 124);
- "Aunque pierda mi bevir" (f. 187);
- "Ay me, que adeso bien so" (f. 189);
- "Bar, bar, bar, çereneçén" (f. 178);
- "Ben dimostra el mio colore" (f. 192);
- "Cavallero, qué buscáis" (f. 180);
- "Circundederunt me" (f. 83);
- "Cómo pagas tú, Cordero" (f. 123);
- "Con el rrocío del alva" (f. 166);
- "Coraçón, pues consentiste" (f. 170);
- "Corren monte tras las vidas" (f. 188);
- "Dale, si le das, moçuela" (f. 194);
- "D[e] amor es mi cuidado" (f. 163);
- "De fuera maniredes" (f. 158);
- "De linda serrana" (f. 175);
- "De venir, buen cavallero" (f. 157);
- "Del todo me veo, señora" (f. 169);
- "Dexaldos, madre" (f. 164);
- "Dime, Juan, por tu salud" (f. 195);
- "Dime, triste coraçón" (f. 159);
- "Dístenos, Señora, tal rey" (f. 187);
- "Do queda la libertad" (f. 165);
- "Donde sobra el merecer" (f. 186);
- "Dos coraçones conformes" (f. 117=116v);
- "Dos terribles pensamientos" (f. 115);
- "Es la vida que tenemos" (f. 171);
- "Heu mi, sin ventura" (f. 181);
- "La mi sola Laureola" (f. 179);
- "La vida y la muerte juntas" (f. 184);
- "Lo que más, señora, siento" (f. 168);
- "Llenos de lágrimas tristes" (f. 114);
- "Mal de muchos no consuela" (f. 124);
- "Más pierde de lo que piensa" (f. 185);
- "Mi peligrosa pasión" (f. 172);
- "Mil vezes llamo la muerte" (f. 173);

un total de 549 [o 548 según criterio de Romeu] composiciones.

Las 549 piezas conservadas en el Cancionero Musical de Palacio, sin ningún tipo de selección y clasificación rigurosas, dan una idea bastante representativa del gusto cortesano desde comienzos del siglo XV hasta la segunda mitad del siglo XVI:

"Mis ojos çiegos [d[e] amaros]" (f. 162);
 "Mortales son los dolores" (f. 161; f. 162);
 "Niña y viña, peral e ha[var]" (f. 186);
 "No me las enseñes más" (f. 174);
 "No me pesa del morir" (f. 190);
 "N[o] os doláis del pensamiento" (f. 158);
 "No pensé qu[e] entre pastores" (f. 167);
 "No quiero que me consienta" (f. 160);
 "Nunca çessarán mis ojos" (f. 173);
 "Para qué queréis que biba" (f. 166);
 "Pensad aora en al" (f. 84);
 "Por las sierras d[e] Avila" (f. 84);
 "Por las sierras de Madrid" (f. 159);
 "Por los mares del deseo" (f. 159);
 "Por muy dichosos se ten[ga]" (f. 184);
 "Propiñán de Melión" (f. 179);
 "Pues me aparta de ti amor" (f. 168);
 "Pues tal fruto como vos" (f. 173);
 "Qual estávades anoche" (f. 178);
 "Qué aprovecha mi serviros" (f. 193);
 "Qué haré yo, sin ventura" (f. 192);
 "Que la noche haze escura" (f. 160);
 "Que los amores é, pastores" (f. 125=124v);
 "Qué me queréis, cavallero" (f. 156);
 "Quedaréis, mi bien, ago[ra]" (f. 165);
 "Quéxome, triste de mí" (f. 188);
 "Quien bive como yo bivo" (f. 160);
 "Quien ventura no tiene" (f. 157);
 "Quitad, el cavallero" (f. 162);
 "Repastemos el ganado" (f. 167);
 "Señora, después que os vi" (f. 172);
 "Señora, los vuestros ojos" (f. 180);
 "Si amor[es] me á[n] de matar" (f. 116);
 "Si de mí n[o] os queréis servir" (f. 191);
 "Si merendardes, comadres" (f. 189);
 "Si tú, amor, no me consuelas" (f. 171);
 "Socorred al cuero" (f. 116);
 "Sola mi ventura tiene" (f. 116);
 "Sospiros, pues que descansa" (f. 191);
 "Tiéneme por vos, señora" (f. 191);
 "Todo [e]l tiempo de mi vida" (f. 170);
 "Una vegezuela del barrio" (f. 182);
 "Ved, amor, qué miedos pone" (f. 114);
 "Vos, señor San Sebastián" (f. 168);
 "Vos, señora, en buena fe" (f. 194; f. 194);
 "Y por vos" (f. 177);
 "Yo fui a París aprender" (f. 175).

Romeu identifica algunas de estas piezas, transcribiendo el texto entre corchetes. Vid. "Textos perdidos", LMCRCC, pp. 495-520.

- 426 villancicos [incluyendo piezas repetidas o sólo mencionadas por el incipit];
- 50 canciones [o 52 según la clasificación de Romeu];
- 40 romances [incluyendo un romance perdido y tres romancillos];
- 14 textos en idioma extranjero [incluidos dos textos perdidos];
- 15 composiciones misceláneas [12 piezas que mezclan distintos idiomas y 3 ensaladas];
- 1 fabordón instrumental;
- 1 danza.²⁷

La clasificación indicada muestra cómo, cuando la colección se recopiló, entre 1500 y 1521, el villancico era el género predominante, la canción cortesana entraba en declive y eran infrecuentes los romances.

No siempre es fácil diferenciar entre **canción** y **villancico culto** [volveremos sobre el tema en el capítulo III. FORMAS POÉTICAS]; como adelantamos en el estudio del Cancionero Musical de la Colombina, no se encuentra ninguna diferencia ni de tono, ni de estilo, ni de tema, entre una canción y un villancico de hechura culta. La única diferencia posible tendría que basarse en una distinción estrictamente formal, aparte de diferencias musicales en las que no vamos a entrar.²⁸

La forma básica que caracterizó definitivamente al género de la **CANCIÓN** fue la de estrofa compuesta de tres redondillas; aunque a finales del XV y entrando ya en el

27. No es posible identificar las composiciones:
 O voy... (f. 244) y
 Todo quanto yo serví (f. 205).

28. Isabel Pope, "Musical and metrical form of the villancico. (Notes on its Development and its Role in Music and Literatura in the Fifteenth Century)", Annales Musicologiques, 2 (1954), pp. 198-199.

XVI, la canción se verá contagiada y poco a poco absorbida por el villancico:

Texto		Música	Texto		Música
a	a	A	a	a	A
b	b		b	b	
b	a		a	a	
a	b		b	b	
c	c	B	c	c	B
d	d		d	d	
d	c		c	c	
c	d		d	d	
a	a	A	a	a	A
b	b		b	b	
b	a		a	a	
a	b		b	b	

La canción sigue, sin duda, modelos estróficos mucho más definidos, regulares y uniformes que el villancico, que tiende más a la irregularidad, sobre todo en el refrán y suele caracterizarse por el poliestrofismo, por el metro irregular y fluctuante y por la variedad en las rimas. A veces tan sólo uno de los rasgos formales distintivos de la canción basta para enfocar su clasificación; en otros casos, como muy bien señala Romeu, es necesaria la concurrencia de la mayoría de ellos; en otros, añadimos, se ha de reconocer la arbitrariedad del estudioso. Para Romeu, las **52 CANCIONES** del Cancionero Musical de Palacio serían:²⁹

- 36 canciones que pertenecen a la redacción primitiva del manuscrito, es decir, aquélla que acoge composiciones ya arcaicas en la época:
Al dolor de mi cuydado (f. 29v-30);
Amor, que con gran porfía (f. 24v-25);
Ay, que non sé rremediarme (f. 26v-27);
Dama, mi gran querer (f. 5v-6);
De bevir vida segura (f. 46v-47);
De vos i de mí quexoso (f. 11v-12v);
Donzella, non preguntéis (f. 28v-29);
Donzella, por cuyo amor (f. 6v);
El bien qu[e] estuve esperando (f. 47v-48);
En el servicio de vos (f. 25v-26);
Es la causa bien amar (f. 34v-35);

29. ROMEU, "La canción y el villancico de amor cortés", LMCCRRCC, pp. 31-55.

Es por vos si tengo vida (f. 48v-49);
 Harto de tanta porfía (f. 16v-17);
 Justa fue mi perdiçión (f. 31v-32);
 La que tengo no es prisiõn (f. 35v-36);
 Malos adalides fueron (f. 41v-42);
 Mi querer tanto vos quiere (f. 19v-20);
 Mortal tristura me dieron (f. 33v-34);
 Muy triste será mi vida (f. 14v-15v);
 No queriendo sois querida (f. 13v-14);
 Non me plaze nin consiento (f. 23v-24);
 Nunca fue pena mayor (f. 1);
 O, desdichado de mí (f. 36v-37);
 O, quãn dulce serías, muerte (f. 44v-45);
 Peligroso pensamiento (f. 32v-33);
 Plega a Dios que alguno quieras (f. 42v-43);
 Poco a poco me rrodean (f. 39v-40);
 Pues con sobra de tristura (f. 10v-11);
 Pues que Dios te fizo tal (f. 1v-3);
 Pues que jamás olvidaros (f. 20v-21);
 Pues serviçio vos desplaze (f. 17v-18);
 Quien bevir libre desea (f. 45v-46);
 Ruego a Dios que amando mueras (f. 30v-31);
 Señora, qual soy venido (f. 38v-39);
 Sienpre creçe mi serviros (f. 8v-9v);
 Soy contento i vos servida (f. 37v-38).

- Cinco canciones que proceden del cancionerillo añadido, también arcaizante como la primera sección, y cuyas piezas no se señalaron en la Tabula:

De penar quan triste peno (f. 295v-297);
 El bevir triste me haze (f. 299v-301);
 O, dulce y triste memoria (f. 297v-299);
 O, quãn triste y quãn penado (f. 303v-304v);
 Señora, vuestro valor (f. 301v-302v).

- Nueve canciones, que pertenecen a la tercera sección de la redacción primitiva, en diversas inclusiones sucesivas:

Al dolor que siento, estraño (f. 303);
 Alegraos, males esquivos (f. 214v);
 Cómo está sola mi vida (f. 227);
 De la dulce mi enemiga (f. 129);
 La bella malmaridada (f. 136);
 Los sospiros no sosiegan (f. 100v-101);
 Mis ojos çiegos [d[e] amaros] (f. 162);
 [Posiblemente, aunque se trata de un texto perdido];
 O, dichoso y desdichado (f. 120);
 Quedaos, adiós. Adónde vais (f. 95v).

- Y por último, dos canciones más que fueron registradas en la Tabula como romances, puesto que como tales aparecen tratadas musicalmente en el Cancionero:

La congoxa, que partió (f. 59v-60);
 Señora de hermosura (f. 54v-55).

Ahora bien, no todas las composiciones que Romeu considera "**canciones cortesananas**" responden al esquema métrico del género; se podrían considerar como villancicos cultos -y así lo hemos hecho, aun a riesgo de pecar de arbitrariedad- aquellos especímenes que no responden al esquema dibujado *supra*; es decir, las piezas siguientes:

- **Alegraos, males esquivos** (f. 214v).
Por irregularidad métrica; los versos cortos del refrán, la mudanza y la vuelta constan de cuatro sílabas:

8a-4b-8a-4b
8c-4d-8c-4d-8a-4b-8a-4b

- **La bella malmaridada** (f. 136).
Consta de tres estrofas:

8a-8b-8a-8b
8c-8d-8d-8c-8a-8b-8a-8b
8c-8d-8d-8c-8a-8b-8a-8b
8c-8d-8d-8c-8a-8b-8a-8b

- **Los suspiros no sosiegan** (f. 100v-101).
Por irregularidad métrica; los versos cortos del refrán, de las mudanzas y de la vuelta constan de cuatro sílabas. La composición, además, presenta tres estrofas:

8a-4b-8a-4b
8c-4d-8c-4d-8a-4b-8a-4b
8c-4d-8c-4d-8a-4b-8a-4b
8c-4d-8c-4d-8a-4b-8a-4b

- **O, dichoso y desdichado** (f. 120).
Por irregularidad métrica; los versos cortos del refrán y de la vuelta constan de cuatro sílabas. La composición, además, presenta dos estrofas:

8a-4b-8b-8a
8c-8d-8d-8c-8c-8a-4b-8b-8a
8c-8d-8d-8c-8c-8a-4b-8b-8a

- **Pues que Dios te fizo tal** (f. 1v-3 y f. 3v-4 [sólo incipit]).
Por irregularidad métrica; los versos cortos del refrán y de la vuelta constan de cinco sílabas y cuatro sílabas los de las mudanzas:

8a-8b-5c-8a-8b-5c
8c-8d-8e-4f-8c-8d-8e-4f
8a-8b-5c-8a-8b-5c³⁰

³⁰. Composición verdaderamente curiosa por su estrofismo:
- el refrán 8a-8b-5c-8a-8b-5c es una estrofa manriqueña;

- **Quedaos, adiós. Adónde vais** (f. 95v).
Por irregularidad métrica; los versos cortos del refrán y de la vuelta constan de cuatro sílabas. La composición, además, presenta dos estrofas:

8a-4b-8b-8a
8c-8d-8d-8c-4b-8a-4b-8b-8a
8c-8d-8d-8c-4b-8a-4b-8b-8a

- **Señora de hermosura** (f. 54v-55).
Consta de dos estrofas:

7a-8b-7b-8a
8c-8d-8d-8c-7a-8b-7b-8a
8c-8d-8d-8c-7a-8b-7b-8a

- **Señora, qual soy venido** (f. 38v-39).
Por irregularidad métrica; los versos cortos del refrán y de la vuelta constan de cuatro sílabas:

8a-4b-8b-4a
8c-8d-8c-8d-8a-4b-8b-4a

Por el contrario, no son consideradas por Romeu como canciones y, sin embargo, adoptan el esquema propuesto para el género las siguientes piezas:

Adorámoste, Señor (f. 275; y su versión: f. 289v-290);
Damos gracias a ti, Dios (f. 22v-23);
O, santa clemens, o pia (f. 40v-41);³¹
Oya tu merçed y crea (f. 18v-19);
Por las gracias que tenéis (f. 21v-22);
Pues por ti, Virgen, sabemos (f. 26).

El número relativamente escaso de canciones [según nuestra clasificación, un total de 50] y el carácter arcaico de casi todas ellas son un claro indicio de que el género, entre 1500 y 1521, ya estaba en desuso, por lo menos en los ambientes musicales.

-
- en la mudanza, los vv. 9 y 13 riman entre sí:

8c-8d-8e-4f-8c-8d-8e-4f
y los versos cortos tienen 4 sílabas en contraste con los versos cortos del refrán y la vuelta que constan de 5 sílabas; la vuelta repite la estrofa manriqueña del refrán:
8a-8b-5c-8a-8b-5c.

³¹. Sin embargo, es una de las canciones que Romeu cita como integrantes de la **Primera sección** del manuscrito [f. [Xv]-49]. (ROMEÜ, pp. 7-13).

426 composiciones del Cancionero Musical de Palacio (contando las piezas repetidas y los textos perdidos o sólo aludidos por el incipit³²) presentan el esquema característico del **VILLANCICO**. La proporción numérica, como puede apreciarse, es altísima respecto a la canción.

En realidad, el VILLANCICO DE INSPIRACIÓN CORTESANA sólo se distinguiría de la canción por:

1. La mayor o menor extensión del refrán o por la forma métrica menos regular:

A la caça. Sus, a caça (f. 227v-228).
 A tal pérdida tan triste (f. 224v).
 Al Señor crucificado (f. 262v-263).
 Alça la voz, pregonero (f. 88; f. 239v-240).
 Alegraos, males esquivos (f. 214v).
 Alegría, alegría (f. 133).
 Amor con fortuna (f. 63).
 Amor, fortuna y ventura (f. 153).
 Amor quiso cativarme (f. 150).
 Andad, passiones, andad (f. 199v-200).
 Andarán sienpre mis ojos (f. 120v-121).
 Arcángel Sa[n] Miguel (f. 268v-269).
 Aunque mis ojos perdieron (f. 256).
 Aunque no [e]spero gozar (f. 231v).
 Ave Virgo, gratia plena (f. 264).
 Bien perdí mi coraçón (f. 125).
 Bien podrá mi desventura (f. 196).
 Cansados tengo los ojos (f. 212).
 Cativo, por libertarme (f. 205).
 Cómo puedo ser contento (f. 150).
 Con sí se tornó mi vida (f. 122v).
 Congoxa más que cruel (f. 131v).
 Contar te quiero mis males (f. 103v-104).
 Coraçón triste, sofrid (f. 251).
 Creció tanto mi cuidado (f. 129v-130).
 De mi dicha no s[e] espera (f. 220).
 De os servir toda mi vida (f. 134v-135).
 De vosotros é manzilla (f. 121).
 Descansa, triste pastor (f. 151v-152).
 Descuidad dese cuidado (f. 251v).
 Dezidme, pues sospirastes (f. 214v-215).
 Di, por qué mueres en cruz (f. 273v).
 Dios te salve, Cruz preciosa (f. 283v-284).

³². Y que Querol identifica y transcribe gracias al cotejo con otras fuentes poéticas y poético-musicales.

Dios te salve, Pan de vida (f. 57).
 Donzella, Madre de Dios (f. 265v-266).
 El bivo fuego de amor (f. 257v).
 El que rige y el regido (f. 197v-198).
 El que tal señora tiene (f. 261v-262).
 El triste que nunca os vido (f. 74).
 En fuego d[e] amor me quemo (f. 127v).
 En las sierras donde vengo (f. 146).
 En no me querer la vida (f. 121v-122).
 Enamorado de vos (f. 60v-61).
 Entre todos los naçidos (f. 274v).
 Es de tal metal mi mal (f. 230v).
 Es la vida que tenemos (f. 43v-44).
 Es tan alta la ocasión (f. 56v-57).
 Estrella oriental (f. 259).
 França, cuenta tu ganancia (f. 289-290).
 Gaeta nos es subjeta (f. 277v-278).
 Gentil dama, non se gana (f. 27v-28).
 Gentilhombre enamorado (f. 233v).
 Gloria sea [a]l Glorioso (f. 264v).
 Hermitaño quiero ser (f. 218v-219).
 Hermosura con ufana (f. 148v).
 Juyzio fuerte será dado (f. 250v).
 La bella malmaridada (f. 136).
 La mi sola Laureola (f. 179 [sólo incipit]; f. 235v).
 La vida i la gloria (f. 133v).
 Las tristezas no m[e] espantan (f. 40).
 Lo que mucho se desea (f. 254).
 Lo que queda es lo seguro (f. 62; f. 129).
 Los que amor y fe se tienen (f. 145).
 Los sospiros no sosiegan (f. 100v-101).
 Maravilla es cómo bivo (f. 248).
 Más quiero morir por veros (f. 55).
 Más vale trocar (f. 209v-210).
 Mi esperança (f. 263v-264).
 Mi mal por bien es tenido (f. 38).
 Mi muerte contra la vida (f. 154v).
 Mi vida nunca rreposa (f. 214).
 Mill cosas tiene ell amor (f. 128).
 Muchos van de amor heridos (f. 59).
 Muy crueles boxes dan (f. 63v-64).
 Ninguno çierre las puertas (f. 102v-103).
 Niño amigo, dónde bueno (f. 203).
 No ay plazer en esta vida (f. 41).
 No deve seguir amores (f. 95).
 No devo dar culpa a vos (f. 130).
 No fie nadie en amor (f. 150v).
 No huzies de buen tempero (f. 208).
 No penséis vos, pensamiento (f. 200).
 No podrá maravillarse (f. 112).
 No podrán ser acavadas (f. 138).
 No puede el que os á mirado (f. 110).
 No quiero que nadie sienta (f. 225).
 No se puede llamar fe (f. 34).
 No so yo quien la descubre (f. 240).
 No tenéis la culpa vos (f. 238).
 No tienen vado mis males (f. 99v-100).

Nuestro bien y gran consuelo (f. 10).
 Nunca yo, señora, os viera (f. 117).
 O, alto bien sin revés (f. 73v-74).
 O, escondida verdad (f. 271v).
 O, bendita sea la ora (f. 71v-72).
 O, cuidado, mensajero (f. 118v-119).
 O, dichoso y desdichado (f. 120).
 O, Reyes Magos benditos (f. 270v-271).
 O, triste, qu[e] estoy penado (f. 266).
 O, Virgen muy gloriosa (f. 279v).
O, vos omnes qui transitis (f. 135).
 Oyan todos mi tormento (f. 250; f. 264 [incipit
 parcial]).
 Paguen mis ojos, pues vieron (f. 198v).
 Para qué mi pensamiento (f. 118).
 Para verme con ventura (f. 54; f. 106; f. 240v).
 Partir, corazón, partir (f. 47).
 Partístesos, mis amores (f. 111v).
 Pelayo, ten buen esfuerço (f. 280v-281).
 Pensamiento, ve do vas (f. 85v).
 Por serviros, triste yo (f. 241).
 Porque de ageno cuidado (f. 222).
 Porque os vi (f. 127).
 Pues amas, triste amador (f. 252v).
 Pues bibo en perder la vida (f. 75).
 Pues es muerto el Rey del çielo (f. 269v-270).
 Pues la vida en mal tan fuerte (f. 230).
 Pues no te duele mi muerte (f. 213v-214).
 Pues por ti, Virgen, sabemos (f. 26).
 Pues que Dios te fixo tal (f. 1v-3; f. 3v-4 [sólo
incipit]).
 Pues que mi triste penar (f. 113v).
 Pues que n[o] os doléis del mal (f. 104v-105).
 Pues que todo os descontenta (f. 228v-229).
 Pues que tú, Reyna del çielo (f. 288v).
 Pues que vuestro desamor (f. 235v).
 Pues que ya nunca nos veis (f. 155v).
 Qué dolor más me doliera (f. 206).
 Qué más bienaventurança (f. 86).
 Qué mayor desventura (f. 229v).
 Qué puedo perder que pierda (f. 152).
 Qué vida terná sin vos (f. 130v-131).
 Que yo bien me lo vi (f. 81).
 Quedaos, adiós. Adónde vais (f. 95v).
 Quédate, carillo, adiós (f. 212v-213).
 Quien pone su afición (f. 149v-150).
 Razón, que fuerça no quiere (f. 219v-220).
 Remedíá, señora mía (f. 221v; f. 222; f. 222v).
 Remedio para bevir (f. 148).
 Revelóse mi cuidado (f. 285v-286).
 Reyna y Madre de Dios (f. 12v).
 Rogad vos, Virgen, rogad (f. 98v).
 Secáronme los pesares (f. 119v-120).
 Señora de hermosura (f. 54v-55).
 Señora, después que os vi (f. 172; f. 233; f.-
 294v-295).
 Señora, qual soy venido (f. 38v-39).
 Serviros i bien amaros (f. 232v-233).

Si dolor sufro secreto (f. 247v).
 Si ell esperança es dudosa (f. 238v-239).
 Si mi señora me olvida (f. 209).
 Sospiros, no me dexéis (f. 236).
 Soy donzella enamorada (f. 75v-76).
 Sufriendo con fe tan fuerte (f. 224).
 Sy amor pone las escalas (f. 107v-108).
 Sy no piensas remediar (f. 117v-118).
 Tales son mis pensamientos (f. 101).
 Temeroso de sufrir (f. 293).
 Todo mi bien é perdido (f. 95).
 Todos los bienes del mundo (f. 286v-287).
 Todos van de amor heridos (f. 263).
 Un, señora, muerto avías (f. 125v-126).
 Un solo fin de mis males (f. 79).
 Unos ojos morenicos (f. 225v).
 Vida y alma el que os mirare (f. 103).
 Virgen, bendita sin par (f. 272v-273).
 Virgen, dina y muy fermosa (f. 281v-282).
 Vos mayor (f. 260v-261).
 Ya çerradas son las puertas (f. 205v-206).
 Ya murieron los plazerres (f. 102).
 Ya no [e]spero qu[e] en mi vida (f. 220v-221).
 Ya no quiero aver plazer (f. 286v-287).
 Ya no quiero tener fe (f. 267v-268).
 Ya no tenéis mal que darme (f. 282v).
 Ya somos del todo libres (f. 198).
 Yo creo que n[o] os dio Dios (f. 67).
 Yo pensé que mi ventura (f. 139v-140).³³

33. Los textos sólo aludidos que se encuentran perdidos, pero que Romeu considera como villancicos de expresión refinada y culta son los siguientes:

A sonbra de mis cabellos (f. 166).
 Amor, que tan bien sirviendo (f. 115).
 Amor quiso que os quisiese (f. 184).
 Andá, mis tristes sospiros (f. 164).
Circundederunt me (f. 83).
 De venir, buen cavallero (f. 157).
 Díme, triste corazón (f. 159).
 Do queda la libertad (f. 165).
 Donde sobra el merecer (f. 186).
 Dos coraçones conformes (f. 117=116v).
 Dos terribles pensamientos (f. 115).
 Heu mí, sin ventura (f. 181).
 La vida y la muerte juntas (f. 184).
 Llenos de lágrimas tristes (f. 114).
 Mal de muchos no consuela (f. 124).
 Más pierde de lo que piensa (f. 185).
 Mi peligrosa pasión (f. 172).
 Mil vezes llamo la muerte (f. 173).
 Mortales son los dolores (f. 161; f. 162).
 No quiero que me consienta (f. 160).
 Nunca çessarán mis ojos (f. 173).
 Por muy dichoso se ten[ga] (f. 184).
 Qué haré yo, sin ventura (f. 192).
 Quien bive como yo bivo (f. 160).
 Si amor[es] me a[n] de matar (f. 116).
 [El refrán es, sin embargo, tradicional. FRENK, 618].
 Si tú, amor, no me consuelas (f. 171).
 Ved, amor, qué miedos pone (f. 114).
 Y ardet, corazón... (f. 61).

3. El refrán o estribillo puede ser tradicional, pero la glosa es culta:

- A [a]quel cavallero, madre (f. 227v).
[FRENK, 280A].
- A los baños dell amor (f. 87).
[FRENK, 320].
- A quién devo yo llamar (f. 266v-267).
[FRENK, 380].
- A sonbra de mis cabellos (f. 78 [sólo incipit parcial; f. 166 [sólo incipit]; f. 245).
[FRENK, 453].
- A tierras ajenas (f. 246).
[FRENK, 915].
- Aquel cavallero, madre (f. 238v-239).
[FRENK, 284].
- Ay, Santa María (f. 272v).
[FRENK, 393].
- Calléis, mi señora (f. 130v-131).
[FRENK, 389].
- Callen todas las galanas (f. 132v-133).
[FRENK, 1041].
- Con amores, mi madre (f. 231).
[FRENK, 268].
- De las sierras donde vengo (f. 122).
[FRENK, 935A].
- De ser malcasada (f. 119).
[FRENK, 224].
- El abad que a tal or[a] anda (f. 267).
[FRENK, 1833].
- En el mi coraçón vos tengo (f. 262).
[FRENK, 479].
- Enemiga le soi, madre (f. 2v; f. 3).
[FRENK, 681].
- Estas noches atan largas (f. 269).
[FRENK, 585A].
- Míos fueron, mi coraçón (f. 111; f. 207v).
[FRENK, 649].
- Niña, erguideme los ojos (f. 50v; f. 66 [sólo incipit]; f. 265).
[FRENK, 361].
- No desmayes, coraçón (f. 209v).
[FRENK, 293].
- No é ventura, mesquino yo (f. 137v-138).
[FRENK, 623].
- No puedo apartarme (f. 245v).
[FRENK, 247A].
- No quiero tener querer (f. 252).
[FRENK, 745].
- Norabuena vengas, Menga (f. 197; estribillo y copla I tradicionales, coplas II, III y IV de tono culto. Vid. infra Norabuena vengas, Menga, f. 196v. cuyo refrán y coplas son

Ya no quiero tener fe (f. 267v-268).

tradicionales).
 [FRENK, 1230].
O, castillo de Montanges (f. 241v-242).
 [FRENK, 885].
Ojos morenicos (f. 151).
 [FRENK, 360].
Otro bien si a vos no tengo (f. 258v).
 [FRENK, 300].
Pásame, por Dios, varquero (f. 232).
 [FRENK, 951].
Pensad ora [e]n al (f. 84 [sólo incipit]; 87v).
 [FRENK, 599].
Puse mis amores (f. 109).
 [FRENK, 54].
Qué bien me lo veo (f. 76).
 [FRENK, 350B].
Quien tal árbol pone (f. 112).
 [FRENK, 866].
Romerico, tú que vienes (f. 248v).
 [FRENK, 527F].
Serviro[s] ía y no oso (f. 286).
 [FRENK, 1655A].
Si la noche es temerosa (f. 210).
 [FRENK, 1075].
Si lo dizen, digan, alma mía (f. 127).
 [FRENK, 154].
Sola me dexaste (f. 131; f. 276v-277).
 [FRENK, 673].
Tir[a] allá, que non quiero (f. 4v).
 [FRENK, 69B].
Todos duermen, corazón (f. 105).
 [FRENK, 297].
Torre de la niña, y darte (f. 234; f. 272).
 [FRENK, 405A].
Tristeza, quien a mí vos dio (f. 12; f. 68).
 [FRENK, 867].
Vençadores son tus ojos (f. 204v).
 [FRENK, 110].
Vuestros amores é, señora (f. 109v-110).
 [FRENK, 324].
Vuestros ojos morenillos (f. 135v).
 [FRENK, 135V].
Ya cantan los gallos (f. 94v).
 [FRENK, 454B].
Yo con vos, señora (f. 13).
 [FRENK, 326].

Finalmente, pueden ser considerados como VILLANCICOS TRADICIONALES (en los que englobamos también los "pseudo-tradicionales"), tanto por su forma métrica (extraordinariamente irregular y flexible) como por su contenido (mucho más simple, desinhibido y cercano al

mundo social del pueblo) las siguientes composiciones:

A dónde tienes las mientes (f. 206v-207; tras la composición se copió de nuevo el incipit y el cuarto verso de la misma con música distinta).
A la puerta está Pelayo (f. 181).
 [CORRESPONDENCIAS FRENK, 1637].
A repastar mi ganado (f. 283).
Al alva venid, buen amigo (f. 5).
 [FRENK, 452].
Al çedaz, çedaz (f. 249v).
 [FRENK, 1170A].
Allá se me ponga el sol (f. 282).
 [FRENK, 65B].
Amigo Mingo Domínguez (f. 140).
An agora se m[e] antoja (f. 287v-288).
And[a] acá, Domingo, hao (f. 104).
Antonilla es desposada (f. 217v-218).
Aquel gentilhombre, madre (f. 226v).
 [FRENK, 629].
Aquella buena muger (f. 140v-141).
 [FRENK, 1596A].
Aquí somos todas tres (f. 8).
 [FRENK, 2208].
Aquí viene la flor, señoras (f. 52).
 [FRENK, 1221].
Ardé, coraçón, arded (f. 26; f. 61 [sólo incipit parcial: Y ardet, coraçón...^{33bis}]).
 [FRENK, 602A].
Ay, que non ay (f. 154).
 [FRENK, 496].
Ay, triste, que vengo (f. 207v-208).
Buen amor, no me deis guerra (f. 138v).
 [FRENK, 1663].
Calabaça (f. 154v-156).
 [FRENK, 1715].
Carillo, muy mal me va (f. 106v-107).
Comer i beber (f. 280).
Cucú, cucú, cucucú (f. 60).
 [FRENK, 1817B].
Cucú, cucú, cucucú (f. 62v).
 [FRENK, 1817C].
Daca, bailamos carillo (f. 201v-202).
Dale, si le das, moçuela (f. 82; f. 194 [sólo incipit]).
 [FRENK, 1719].
D[e] aquel fraire flaco y cetrino (f. 147v-148).
 [FRENK, 1834].
De Monçón venía el moço (f. 24).
 [FRENK, 7].
Dentro en el vergel, moriré (f. 247).
 [FRENK, 308B].
Desçiendo al valle, niña (f. 125).
 [FRENK, 1087B].
Dexa d[e] estar modorrído (f. 126v-127).

^{33bis}. Romeu lo considera villancico culto. Vid. supra nota 33.

Domingo, fuese tu amiga (f. 48).
 Domingo, qué nuevas ay (f. 237).
 Dónd[e] está tu gallardía (f. 110).
 Dos ánades, madre (f. 107).
 [FRENK, 182B].
 El día que vy a Pascuala (f. 254v).
 Ell amor que me bien quiere (f. 85).
 [FRENK, 294].
 En Avila, mis ojos (f. 128v).
 [FRENK, 498].
 Entra mayo y sale abril (f. 52).
 [FRENK, 1270B].
 Esta queda, loca (f. 128).
 [FRENK, 1845].
 Françeses, por qué rrazón (f. 278v-279).
 [FRENK, 904].
 Gasajado vienes, Mingo (f. 153v-154).
 Gasajémonos de huzia (f. 101v-102).
 Gran plazer siento yo ya (f. 255v-256).
 Gritos davan en aquella sierra (f. 10).
 [FRENK, 191].
 Guardaos destas pitofleras (f. 259v).
 Ha, Pelayo, qué desmayo (f. 58).
 La más graciosa serrana (f. 81).
 [FRENK, 997].
 La zorrilla con el gallo (f. 237v-238).
 [FRENK, 1995].
 Las mis penas, madre (f. 43).
 [FRENK, 591].
 Levanta, Pascual, levanta (f. 110v).
 Lo que demanda el romero, madre (f. 246bisv).
 [FRENK, 27].
 Llueve menudico (f. 281).
 [FRENK, 1007].
 Mano a mano los dos amores (f. 46).
 [FRENK, 1].
 Mayoral del hato, ¡ahau! (f. 70v-71).
 Meis ollos van per lo mare (f. 299).
 Menga, la del Bustar (f. 210v-211).
 [FRENK, 998].
 Meu naranjado no ten fruta (f. 217).
 [FRENK, 263].
 Mi ventura, el cavallero (f. 88).
 [FRENK, 1002].
 Niño amor, dexiste: ¡Ay! (f. 44).
 [FRENK, 442].
 Niña y viña, peral e havar (f. 61, tras el
 villancico Y ardet, coraçón; f. 186, sólo
incipit).
 [FRENK, 314A].
 No huzies de buen tempero (f. 208).
 No me las enseñes más (f. 174).
 [FRENK, 375A].
 No me le digáis mal, madre (f. 259).
 [FRENK, 1840A].
 No pueden dormir mis ojos (f. 69).
 [FRENK, 302C].
 No querades, fija (f. 139v).

[FRENK, 221].
No quiero ser monja, no (f. 6).
 [FRENK, 210].
Norabuena vengas, Menga (f. 196v: estribillo y coplas tradicionales).
 [FRENK, 1230].
Nuestr[a] ama, Minguillo (f. 134).
Nuevas te traigo, carillo (f. 200v-201).
Ñar, ñarete (f. 234v-235).
O, qué ama tan garrida (f. 249).
Ojos, mis ojos (f. 129v).
 [FRENK, 107].
Ora baila tú (f. 223v-224).
 [FRENK, 1478].
Ora, ¡sus! Pues que así es (f. 50v-51).
Otro tal misacantano (f. 253).
Oy comamos y bebamos (f. 105v-106).
Pánpano verde, rrazimo alvar (f. 8).
 [FRENK, 22].
Paséisme aora [a]llá, serrana (f. 141; f. 141).
 [FRENK, 987].
Pastorçico, non te aduermas (f. 132).
 [FRENK, 1152].
Pedro, i bien te quiero (f. 199).
Perdí la mi rrueca (f. 146v-147).
 [FRENK, 1585D].
Pero Gonçález (f. 256v-257).
 [FRENK, 1993].
Plazer y gasajo (f. 246bis).
Por beber, comadre (f. 136v).
 [FRENK, 1586].
Por vos, mal me viene, niña (f. 251).
 [FRENK, 357].
Pues bien, para ésta (f. 258).
 [FRENK, 175].
Quál estávades anoche (f. 178 [sólo incipit]).
 [FRENK, 1588B].
Qué desgraciada zagala (f. 99).
Que los amores é, pastores (f. 125=124v).
Qué me queréis, cavallero (f. 119; f. 156, sólo incipit).
 [FRENK, 697].
Queredme bien, cavallero (f. 105).
 [FRENK, 236].
Quién te hizo, Juan, pastor (f. 112v-113).
Quién te traxo, cavallero (f. 202v-203).
 [FRENK, 1003].
Quién vos avía de llevar, oxalá (f. 69v-70).
 [FRENK, 458].
Quitad, el cavallero (f. 162).
 [FRENK, 371].
Recuerda, carillo Juan (f. 250).
Rodrigo Martínez (f. 8).
 [FRENK, 1921].
Si abrá en este baldrés (f. 108v-109).
 [FRENK, 1644].
Si avéis dicho, marido (f. 255).
 [FRENK, 1733].

Si merendardes, comadres (f. 189).
 [FRENK, 1609A].
 Sol, sol, gi, gi, a, b, c (f. 45).
 [FRENK, 1466].
 Sola me dexaste (f. 131 [sólo incipit]; f. 276v-277).
 [FRENK, 673].
 Sola mi ventura tiene (f. 116).
 Tal buen ganadico (f. 280).
 Tres moricas m[e] enamoran (f. 16).
 [FRENK, 16A].
 Tres morillas m[e] enamoran (f. 16).
 [FRENK, 16B].
 Tú que vienes de camino (f. 291v).
 Un[a] amiga tengo, hermano (f. 203v-204v).
 Vamos, vamos a çenar (f. 152v-153).
 Ved, comadres, qué dolencia (f. 73; f. 293v-294).
 [FRENK, 1587].
 Viejo malo en la mi cama (f. 301).
 [FRENK, 1735].
 Y haz jura, Menga (f. 208v-209).
 Ya no quiero ser vaquero (f. 211v-212).
 Ya soi desposado (f. 215v-217).
 [FRENK, 1401].

En cuanto a los **ROMANCES**, debemos considerar como tales:³⁴

Alburquerque, Alburquerque (f. 65v);
 Amor, por quien yo padezco (f. 57v-58);
 Ayrado va el escudero (f. 70v-71);
 Ayrado va el gentilonbre (f. 80v-81);
 Cavalleros de Alcalá (f. 62v-63 = Si d[e] amor pena sentís);
 Cavalleros, si a Francia is (f. 68v-69);
 De la vida de [e]ste mundo (f. 72v-73);
 De mi vida descontento (f. 73v-74);
 Digas tú, ell amor d[e] engaño (f. 66v-67);
 Dormiendo está el cavallero (f. 71v-72);
 Durandarte, Durandarte (f. 290v);
 En memoria d[e] Alixandre (f. 76v-77);
 Está la Reyna del çielo (f. 78v-79);
 Fonte frida, fonte frida (f. 82v);
 Los braços traygo cansados (f. 291);
 Mi libertad en sosiego (f. 53v-54);
 Morir se quiere Alixandre (f. 67v-68);
 Pascua d[e] Espíritu Santo (f. 80);
 Pésame de vos, el conde (f. 77v-78);
 Por los campos de los moros (f. 87v);
 Por mayo era, por mayo (f. 56v-57);

³⁴. Para la transcripción y estudio literario-musical de los romances conservados en el Cancionero Musical de Palacio, vid. la Tesis Doctoral de Danièle Becker, Le traitement musical des "romances" dans les chansonniers du XVI^e. siècle (Paris IV: Estudios Ibéricos, 1958).

Por unos puertos arriba (f. 66);
 Propiñán de Melión (?) (f. 179);
 Qué [e]s de ti, desconsolado (f. 51v);
 Quéxome de ti, ventura (f. 58v-59);
 Rónpase la sepultura (f. 64v-65);
 Setenil, ay Setenil (f. 85);
 [Si d[e] amor pena sentís (f. 68v-69 =
 Cavalleros de Alcalá)];
 Sobre Baça estaba el rey (f. 79v);
 Tiempo es, ell escudero (f. 86);
 Tierra y çielos se quexavan (f. 61v-62);
 Triste España sin ventura (f. 55v-56);
 Triste está la reyna (f. 86v-87);
 Triste, qué será de mí (?) (f. 81v);
 Una sañosa porfía (f. 74v-75);
 Yo m[e] estava reposando (f. 52v-53);
 Yo me soy la reyna biuda (f. 69v-70).

Las siguientes composiciones deben ser
 consideradas como villancicos o canciones, aunque se
 registraran como romances, debido a la música, en la
Tabula:

En esta cruel guerra (f. 253v-254).
 Enamorado de vos (f. 60v-61).
 La congoxa que partió (f. 59v-60).
 O, castillo de Montanges (f. 241v-242).
 Pensamiento, ve do vas (f. 85v).
 Señora de hermosura (f. 54-55).
 Soy donzella enamorada (f. 75v-76).

El texto de un romance se ha perdido:
 Por las sierras d[e] Avila (f. 84).

Y deben incluirse, también, tres **ROMANCILLOS**:
 Aquella mora garrida (f. 147).
 Miedo m[e] é de Chiromiro (f. 236v-237).
 So ell enzina, enzina (f. 13).

La explicación a esta escasez de romances, aunque
 era un género muy de moda en los cancioneros poéticos de
 la época, habría que buscarla en que los romances
 siguieron la tradición de una voz cantada acompañada de
 instrumento de cuerda; además, se podía ajustar,
 teóricamente, la melodía a cualquier romance, dada su

uniformidad poética; por eso los compositores utilizaron romances conocidos, que se cantaban con acompañamiento instrumental (siguiendo la tradición de los juglares) o bien se escribieron para conmemorar acontecimientos de guerra, de muerte o de nacimiento. Por el contrario, los villancicos eran más preferidos entre los compositores, quizá debido a la variedad y libertad de forma métrica y quizá también a su popularidad entre el auditorio. No hay que olvidar que, por primera vez, en el reinado de los Reyes Católicos se revalorizó el arte tradicional como instrumento de propaganda política: intentan dirigirse al pueblo buscando su apoyo constantemente, frente a la aristocracia.³⁵

El Cancionero Musical de Palacio es el primer cancionero de polifonía vocal que recoge composiciones en lengua italiana que surgieron a finales del siglo XV,³⁶ frente a las obras españolas que proceden, en su mayoría, de la primera mitad de siglo. Todas las composiciones de origen italiano se registraron en la Tabula del código bajo la rúbrica de **ESTRANBOTES**; sin embargo, el término no designaría el género italiano conocido como tal, sino una serie de piezas en lengua italiana, similares, por una parte, al villancico castellano de carácter tradicional y, por otra, al refinado y culto estilo del strambotto

³⁵. Judith Etzion, "The Polyphonic Ballad in the Cancionero Musical de Palacio, capítulo III de su Tesis Doctoral, The Spanish Polyphonic Ballad, c. 1430-c.1650 (Ph. D. Diss, Columbia University, 1975), III; y "The ballad settings in the Cancionero Musical de Palacio: some historical and stylistic observations", Israel Studies in Musicology, III (1983); pp. 124-143.

³⁶. Casi no se conservan obras italianas anteriores al final del siglo XV.

italiano. Aunque sólo se incluyen catorce piezas en italiano, son una prueba más del intercambio cultural entre España e Italia, sobre todo en la corte de Alfonso el Magnánimo:

A, la mia gran pena forte (f. 221).

Pieza escrita en latín y en italiano, hace referencia a la reunión secreta que sostuvieron en Granada en 1500 el rey francés Luis XII y el rey católico Fernando; resultado de la cual ambos se repartieron el reino de Nápoles, pasando el norte a Francia y el sur a España. El rey napolitano, ante el peligro, intentará aliarse con el soldán de Constantinopla, lo que aprovecharon franceses y españoles para apoderarse del territorio en 1501.

Ay me, que adeso bien so (f. 189).

Texto perdido.

Ben dimostra el mio colore (f. 192).

Texto perdido.

Dech, fusi la cui meco (f. 62).

Dolce amoroso foch (f. 53).

El cervel mi fa (f. 149).

Composición jocosa, quizá de soldados voluntarios, que mezcla formas francesas (en tono de burla), italianas y castellanas (seguramente del copista).

Fata la parte (f. 275v-276).

Composición burlesca, de marcado carácter tradicional, en la que destaca, sobre todo, la música de Juan del Encina.

Guarda, dona, el mio tormento (f. 113).

In te, Domine, speravi (f. 56).

L'amor, dona, che io te porto (f. 59).

O triunfante dona (f. 35).

Perque me fuge amore (f. 288).

Sólo figura el incipit.

Vox clamans in deserto (f. 65).

Pieza farcita de Serafino dell'Aquila, que reproduce, mezclando latín e italiano, las palabras de San Juan Bautista predicando en el desierto y que fueron recogidas en el Evangelio según San Mateo.

Yo me vollo lamentare (f. 284v).

Cinco de estas composiciones debieron proceder directamente de impresos musicales italianos, pues no hay variantes destacadas entre los textos publicados por Octavio Petrucci en sus libros de Frottole y los transcritos en el Cancionero Musical de Palacio:

Dech, fusi la cui meco.

En el Libro VI de Frottole (Venecia, 1506).

Dolce amoroso foch.

En el Libro V de Frottole (Venecia, 1505).

Guarda, dona, el mio tormento.

En el Libro II de Frottole (en la edición veneciana de 1505 o en su reimpresión en 1508).

In te, Domine, speravi.

En el Libro I de Frottole (Venecia, 1504).

Yo me vollo lamentare.

En el Libro III de Frottole (en la edición veneciana de 1505 o en su reimpresión en 1507).

Las fuentes originarias italianas no están tan claras, sin embargo, en las piezas "L'amor, dona, che io te porto" y "Vox clamants in deserto", que sí presentan variantes de relevancia, tanto en el texto como en la música con las publicadas en los libros de Frottole³⁷:

L'amor, dona, che io te porto.

¿Libro VII de Frottole (Venecia, 1507)?

Vox clamants in deserto.

¿Libro III de Frottole (en la edición veneciana de 1505 o en su reimpresión en 1507?).

Para completar el cuadro genérico del Cancionero Musical de Palacio debemos tener en cuenta otras piezas aisladas en el marco general del código:

COMPOSICIONES MISCELÁNEAS

EN LATÍN

Ave color, vini clari (f. 97v-98).

Parodia de una canción latina mariana; aunque el original, según Romeu, es una canción "goliardesca y estudiantil, de carácter báquico" (ROMEU, 159). El Cancionero Musical de Palacio recoge una versión culta.

37. Para las variantes entre las composiciones italianas publicadas en los libros de Frottole y las incluidas en el Cancionero Musical de Palacio, vid. "Dech, fusi la cui meco" (ROMEU, 98); "Dolce amoroso foch" (ROMEU, 78); "Guarda, dona, el mio tormento" (ROMEU, 190); "In te, Domine, speravi" (ROMEU, 84); "L'amor, dona, che io te porto" (ROMEU, 91); "Vox clamants in deserto" (ROMEU, 195) y "Yo me vollo lamentare" (ROMEU, 435).

• **EN LATIN Y CASTELLANO**

Do mueren sin fenesçer (f. 253v-254).

La composición incluye en latín la letanía:
Pecatores te rogamus audi nos (ROMEUE, 381).

EN CASTELLANO

• **Y PORTUGUÉS**

Olládeme, gentil dona (f. 139).

Diálogo satírico entre un caballero portugués y una dama castellana.

• **E ITALIANO**

Zagaleja del Casar (f. 126).

Serranilla bilingüe. Mateo Flecha en su ensalada **La caça** incluye el refrán (ROMEUE, 209):

- Zagaleja del Casar,
ves aquí la vía adversa.
- Mesquinela, que soi persa,
que a Napoli voglio andar.

• **Y/O FRANCÉS E/O ITALIANO**

Se trata de cinco piezas que mezclan indistintamente metros, lenguas y dialectos diversos. De carácter tradicional, debieron ser muy conocidas por los ejércitos franceses, italianos y españoles:

Ay, de la noble vile de Paris (f. 141v-142).
Composición báquica que debieron cantar los soldados franceses, italianos y españoles que participaron en las empresas italianas en la época de Fernando el Católico.

Caldero y llave, madona (f. 144v-145).

Mezcla formas italianas, francesas y castellanas.

[FRENK, 1175].

Dindirín, dindirín, dindirindaña (f. 244v).

Mezcla palabras en italiano y en francés. La forma métrica responde al esquema del romance.

La tricotea (f. 142v-143).

Mezcla de expresiones lingüísticas totalmente incomprensibles, a veces onomatopéyicas ("orli, çerli, trun"), propias de soldados.

Pasé el agoa, ma julieta (f. 246v).

Mezcla formas italianas y francesas.

Tú que vienes de camino (f. 291v).

Villancico popular entre soldados ("Un picardo y un francés, / un borgoñón y un romano, / un bretón y un castellano").

EN EUSKERA

Jançu Janto dego de Garçigorreta (f. 143v-144).

Según Romeu (ROMEUE, 249), se trataría de una canción posiblemente tabernaria y soldadesca, escrita en vasco y en castellano.

Cuteqón / e zinguel deriquegon (f. 242v).

ENSALADAS

Una montaña pasando (f. 88v-94).

La pieza incorpora, a manera de ensalada, dos cantarcillos tradicionales femeninos, mezclando, consecuentemente, distintos metros:

"Ay, triste de mi ventura"

"Madre mía, muriera yo"

La composición se remata con un fragmento latino del Salmo 136: Super flumina Babylonis: "quomodo cantabimus / canticum novum in terra aliena".

Por las sierras de Madrid (f. 217v; en el f. 159, pieza perdida: sólo figura el incipit). Es la composición que mejor responde al género de ensalada, puesto que no sólo incorpora varias piezas distintas (en este caso, todas tradicionales), sino que debe ser interpretada a seis voces que cantan simultáneamente estos cuatro refranes:

"Por las sierras de Madrid"

"Enemiga le soy, madre"

"Aquel pastorcico, madre"

"Vuestros son mis ojos"

y el remate en latín, extraído de los Hechos de los Apóstoles, al que se otorga un patente tono irónico:

"Loquebantur varis linguis
magnalia Dei".

Serrana del bel mirar (f. 49v-50).

En el villancico original se intercalan otros dos villancicos tradicionales:

"Garridica soy en el yermo"

"Madre, para qué naçí"

Finalmente, señalar:

- un **FABORDÓN** sobre el Salmo 119: "Dixit Dominus Domino meo" (f. 274), y del que únicamente se registra el incipit; y

- una **ALTA** (f. 223), danza instrumental compuesta por Francisco de la Torre y de la que tan sólo se consigna la música.³⁸

38. La alta era una danza española del siglo XV. En el Arte para aprender a danzar aunque se puede mal aprender con solo leer [S. XVI. Real Academia de la Historia. Misceláneas. Ms. en fol. de la Bibl. Balleumbrosiana. Tomo 25, f. 149v] se define la alta con características distintas a las señaladas por Caroso en Il ballarino [(Venecia, 1581); ed. facsímil, Nueva York: Boude Brothers, 1967 y en Nobiltà di Dame (Venecia, 1600); ed. facsímil, Bologna: Arnaldo Forni ed., 1980], ya que presenta una gran ornamentación en la

Los temas que caracterizan el repertorio del Cancionero Musical de Palacio, igual que en su coetáneo el Cancionero Musical de la Colombina, se pueden agrupar en tres grandes bloques: AMOR, DEVOCIÓN y BURLA.

CANCIONES

Lírico-amorosas

Al dolor de mi cuidado (f. 29v-30).
 Al dolor que siento, extraño (f. 303).
 Amor, que con gran porfía (f. 24v-25).
 Ay, que non sé rremediarne (f. 25v-27).
 Cómo está sola mi vida (f. 227).
 Dama, mi gran querer (f. 5v-6).
 De bevir vida segura (f. 46v-47).
 De la dulce mi enemiga (f. 129).
 De penar quan triste peno (f. 295v-297).
 De vos i de mí quexoso (f. 11v-12v).
 Donzella, non preguntéis (f. 28v-29).
 Donzella, por cuyo amor (f. 6v).
 El bevir triste me haze (f. 299v-301).
 El bien qu[e] estuve esperando (f. 47v-48).
 En el servicio de vos (f. 25v-26).
 Es la causa bien amar (f. 34v-35).
 Es por vos si tengo vida (f. 48v-49).
 Harto de tanta porfía (f. 16v-17).
 Justa fue mi perdición (f. 31v-32).
 La congoxa que partió (f. 59v-60).

mudanza, con pequeños saltos. Según Covarrubias [Tesoro de la lengua castellana, 1611; ed. facsímil de Martín de Riquer, Barcelona: Horta, 1943), la alta procede de la Alta Alemania y se empezó a practicar en España con la llegada de la corte flamenca; sin embargo, debió ejecutarse en España antes de la llegada de Felipe el Hermoso. En 1462, durante el reinado de Enrique IV con motivo de la celebración de la venida del embajador francés a Feunterravía, la reina danzó una baja y un alta con dicho embajador [normalmente la baja siempre acompañaba a la alta, diferenciándose de esta última por la ausencia de saltos, bailándose siempre a ras del suelo]; en 1510, Hans Weck publica una Spanvoler Tacz hopper danza que corresponde exactamente a la melodía de Francisco de la Torre; en 1560, durante la celebración de las bodas de Felipe II con Isabel de Valois, Don Diego de Córdoba y Ana Fajardo danzaron una pavana y una alta. Poco a poco la alta se redujo a un mero ejercicio de baile. En el Diccionario de Autoridades (Madrid: R.A.E., 1783, 2ª ed.) se define echar el alta como una "fiesta que hacen en las escuelas de danzar, a la qual convida el Maestro o algunos de sus discípulos, y se reduce a danzar y bailar al son de varios instrumentos toda la Escuela: y luego uno de los discípulos, o el que convida y echa el alta, va pidiendo con un guante a los concurrentes lo que quieren dar para cortejar al Maestro". De esta forma, surgió la expresión "echar el alta", que era la invitación que el maestro brindaba a sus discípulos para repasar los bailes. Vid. Mª José Ruiz Mayordomo, Relación de danzas de los siglos XVI y XVII en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, coordinado por Emilio Casares y José López-Caló (en prensa).

La que tengo no es prisión (f. 35v-36).
 Malos adalides fueron (f. 41v-42).
 Mi querer tanto vos quiere If. 19v-20).
 Mis ojos ciegos [d[e] amaros] (f. 162).
 Mortal tristura me dieron (f. 33v-34).
 Muy triste será mi vida (f. 14v-15v).
 No queriendo sois querida (f. 13v-14).
 Non me plaze nin consiento (f. 23v-24).
 Nunca fue pena mayor (f. 1).
 O, desdichado de mí (f. 36v-37).
 O, dulce y triste memoria (f. 297v-299).
 O, cuán dulce serías, muerte (f. 44v-45).
 O, cuán triste y cuán penado (f. 303v-304v).
 Peligroso pensamiento (f. 32v-33).
 Plega a Dios que alguno quieras (f. 42v-43).
 Poco a poco me rrodean (f. 39v-40).
 Pues con sobra de tristura (f. 10v-11).
 Pues que jamás olvidaros (f. 20v-21).
 Pues serviçio vos desplaze (f. 17v-18).
 Quien bevir libre desea (f. 45v-46).
 Ruego a Dios que amando mueras (f. 30v-31).
 Señora, vuestro valor (f. 301v-302v).
 Siempre creçe mi serviros (f. 8v-9v).
 Soy contento, i vos servida (f. 37v-38).

Religiosas

Marianas

O, santa clemens, o pia (f. 40v-41).
 Oya tu merçed y crea (f. 18v-19).
 Por las gracias que tenéis (?) (f. 21v-22).
 Parece ser una canción mariana, aunque Barbieri piensa que se trata de una canción laudatoria a la reina Isabel de Castilla.
 Pues por ti, Virgen, sabemos (f. 26).
 Canciones de loor a la Virgen, algunas bajo el estilo de la casuística amorosa cortesana (ej. "Oya tu merçed i crea").

Eucarísticas

Adorámoste, Señor (f. 271v; y su versión, f. 289v-290).
 La canción presenta también algunas alusiones a la pasión divina.

Históricas

Damos gracias a ti, Dios (f. 22v-23).
 Canción de alabanza a Dios porque el rey Fernando de Aragón ha vuelto a recuperar España, perdida por los godos frente a los árabes.

VILLANCICOS**CULTOS****Líricos-amorosos**

A [a]quel cavallero, madre (f. 272v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
A la caça. Sus, a caça (f. 227v-228).
A los baños del amor (f. 87).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
A sonbra de mis cabellos (f. 245).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
A tierras ajenas (f. 246).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
Alça la boz, pregonero (f. 88; f. 239v-240).
Alegraos, males esquivos (f. 214v).
Amor con fortuna (f. 63).
Amor, fortuna y ventura (f. 153).
Amor quiso cativarme (f. 150).
Andad, passiones, andad (f. 199v-200).
Andarán sienpre mis ojos (f. 120v-121).
Aquel cavallero, madre (f. 238v-239).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
Aunque mis ojos perdieron (f. 256).
Aunque no [e]spero gozar (f. 213v).
Bien perdí mi coraçón (f. 125).
Bien podrá mi desventura (f. 196).
Calléis, mi señora (f. 130v-131).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
Callen todas las galanas (f. 132v-133).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
Cansados tengo los ojos (f. 212).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
Cativo, por libertarme (f. 205).
Cómo puedo ser contento (f. 150).
Con amores, mi madre (f. 2319).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
Con sí se tornó mi vida (f. 122v).
Congoxa más que crüel (f. 131v).
Contar te quiero mis males (f. 103v-104).
Coraçón triste, sofrid (f. 251).
Creció tanto mi cuidado (f. 129v-130).
Çutegón (f. 242v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
De mi dicha no s[e] espera (f. 220).
De os servir toda mi vida (f. 134v-135).
De ser malcasada (f. 119).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
De vosotros é manzilla (f. 121).
Descuidad dese cuidado (f. 251v).
Dezidme, pues sospirastes (f. 214v-215).
Do mueren sin fenesçer (f. 253v-254).
El bivo fuego de amor (f. 257v).
El triste que nunca os vido (f. 74).
En el mi coraçón vos tengo (f. 262).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
En el serviçio de vos (f. 25v-26).

En fuego d[e] amor me quemo (f. 127v).
 En las sierras donde vengo (f. 146).
 En no me querer la vida (f. 121v-122).
 Enamorado de vos (f. 60v-61).
 Enemiga le soi, madre (f. 3).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Es de tal metal mi mal (f. 230v).
 Es tan alta la ocasión (f. 56v-57).
 Estas noches atan largas (f. 269).
 [Estribillo tradicional - Coplas cultas].
 Gentil dama, non se gana (f. 27v-28).
 Gentilonbre enamorado (f. 233v).
 Hermitaño quiero ser (f. 218v-219).
 Hermosura con ufana (f. 148v).
 Juyzio fuerte será dado (f. 250v).
 La bella malmaridada (f. 1346).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 La mi sola Laureola (f. 235).
 La vida i la gloria (f. 133v).
 Las tristezas no m[e] espantan (f. 40).
 Lo que mucho se desea (f. 254).
 Lo que queda es lo seguro (f. 62; 129).
 Los que amor y fe se tienen (f. 145).
 Los suspiros no sosiegan (f. 100v-101).
 Maravilla es cómo bivo (f. 248).
 Más quiero morir por veros (f. 55).
 Más vale trocar (f. 209v-210).
 Mi mal por bien es tenido (f. 38).
 Mi muerte contra la vida (f. 154v).
 Mi vida nunca rreposa (f. 214).
 Mill cosas tiene ell amor (f. 128).
 Míos fueron, mi coraçón (f. 111).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Muchos van de amor heridos (f. 59).
 Ninguno çierre las puertas (f. 102v-103).
 Niña, erquídeme los ojos (f. 50v; f. 108v; f. 265).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 No desmayes, coraçón (f. 209v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 No deve seguir amores (f. 95).
 No devo dar culpa a vos (f. 130).
 No é ventura, mezquino yo (f. 137v-138).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 No fíe nadie en amor (f. 150v).
 No penséis vos, pensamiento (f. 200).
 No podrá maravillarse (f. 112).
 No podrán ser acavadas (f. 138).
 No puede el que os á mirado (f. 110).
 No puedo apartarme (f. 345v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 No quiero que nadie sienta (f. 225).
 No quiero tener querer (f. 252).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 No se puede llamar fe (f. 34).
 No so yo quien la descubre (f. 240).
 No tenéis la culpa vos (f. 238).
 No tienen vado mis males (f. 99v-100).

Nunca yo, señora, os viera (f. 117).
 Ñar, ñarete (f. 234v-235).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 O, bendita sea la ora (f. 71v-72).
 O, cuidado, mensajero (f. 118v-119).
 O, dichoso i desdichado (f. 120).
 O, triste, qu[e] estoy penado (f. 266).
O vos omnes qui transitis (f. 135).
 Ojos morenicos (f. 151).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Otro bien si a vos no tengo (f. 258v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Oyan todos mi tormento (f. 250).
 Paguen mis ojos, pues vieron (f. 198v).
 Para qué mi pensamiento (f. 118).
 Para verme con ventura (f. 240v).
 Partir, corazón, partir (f. 47).
 Partístesos, mis amores (f. 111v).
 Pásame, por Dios, varquero (f. 232).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Pensad ora [e]n al (f. 87v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Pensamiento, ve do vas (f. 85v).
 Por serviros, triste yo (f. 241).
 Porque de ageno cuidado (f. 222).
 Porque os vi (f. 127).
 Pues amas, triste amador (f. 252v).
 Pues bibo en perder la vida (f. 75).
 Pues la vida en mal tan fuerte (f. 230).
 Pues no te duele mi muerte (f. 213v-214).
 Pues que Dios te fizo tal (f. 1v-3).
 Pues que mi triste penar (f. 113v).
 Pues que n[o] os doléis del mal (f. 104v-105).
 Pues que todo os descontenta (f. 228v-229).
 Pues que vuestro desamor (f. 235v).
 Pues que ya nunca nos veis (f. 155v).
 Puse mis amores (f. 109).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Qué bien me lo veo (f. 76).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Qué dolor más me doliera (f. 206).
 Qué más bienaventurança (f. 86).
 Qué mayor desventura (f. 229v).
 Qué puedo perder que pierda (f. 152).
 Qué vida terná sin vos (f. 130v-131).
 Que yo bien me lo vi (f. 81).
 Quedaos, adiós. Adónde vais (f. 95v).
 Quien pone su afición (f. 149v-150).
 Quien tal árbol pone (f. 112).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Razón, que fuerça no quiere (f. 219v-220).
 Remedí, señora mía (f. 221v-222; f. 222v).
 Remedio para bevir (f. 148).
 Revelóse mi cuidado (f. 285v-286).
 Romerico, tú que vienes (f. 248v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Secáronme los pesares (f. 119v-120).
 Señora de hermosura (f. 54v-55).

Señora, después que os vi (f. 233; 294v-295).
 Señora, qual soy venido (f. 38v-39).
 Serviros i bien amaros (f. 232v-233).
 Serviro[s] ía y no oso (f. 286).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Si dolor sufro secreto (f. 247v).
 Si ell esperança es dudosa (f. 238v-239).
 Si la noche es temerosa (f. 210).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Si lo dizen, digan, alma mía (f. 127).
 Si mi señora me olvida (f. 209).
 Sola me dexaste (f. 131; f. 276v-277).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Sospiros, no me dexéis (f. 236).
 Sufriendo con fe tan fuerte (f. 224).
 Sy amor pone las escalas (f. 107v-108).
 Sy no piensas remediar (f. 117v-118).
 Tales son mis pensamientos (f. 101).
 Temeroso de sufrir (f. 293).
 Tir[a] allá, que non quiero (f. 4v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Todo mi bien é perdido (f. 95).
 Todos duermen, corazón (f. 105).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Todos van de amor heridos (f. 263).
 Torre de la niña y date (f. 234).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Tristeza, quien a mí vos dio (f. 12).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Un solo fin de mis males (f. 79).
 Unos ojos morenicos (f. 225v).
 Vencedores son tus ojos (f. 204v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Vida y alma el que os mirare (f. 103).
 Vuestros amores é, señora (f. 109v-110).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Vuestros ojos morenillos (f. 135v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Ya cantan los gallos (f. 94v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Ya çerradas son las puertas (f. 205v-206).
 Ya murieron los plazerres (f. 102).
 Ya no quiero aver plazer (f. 286v-287).
 Ya no quiero tener fe (f. 267v-268).
 Ya no tenéis mal que darne (f. 282v).
 Yo con vos, señora (f. 13).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Yo creo que n[o] os dio Dios (f. 67).
 Yo pensé que mi ventura (f. 139v-140).

Religiosos

Marianos

A quién devo yo llamar (f. 266v-267).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].

Ave Virgo, gratia plena (f. 264).
Ay, Santa María (f. 272v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
Donzella, Madre de Dios (f. 265v-266).
Estrella oriental (f. 259).
Mi esperanza (f. 263v-264).
Nuestro bien y gran consuelo (f. 10).
O, Virgen muy gloriosa (f. 279v).
Pues por ti, Virgen, sabemos (f. 26).
Pues que tú, Reyna del cielo (f. 288v).
Reyna y Madre de Dios (f. 12v).
Rogad vos, Virgen, rogad (f. 98v).
Virgen, bendita sin par (f. 272v-273).
Virgen, dina y muy hermosa (f. 281v-282).
Vos mayor (f. 260v-261).
Ya no quiero tener fe (f. 267v-268).

Al Niño Jesús
Niño amigo, dónde bueno (f. 203).

A los Reyes de Oriente
O, Reyes Magos benditos (f. 270v-271).

A Dios
O, alto bien sin revés (f. 73v-74).

A ciertos santos
- a San Miguel
Arcángel Sa[n] Miguel (f. 268v-269).
- a San Juan Bautista
Entre todos los naçidos (f. 274v).

Eucarísticos
Dios te salve, Pan de vida (f. 57).
O, ascondida verdad (f. 271v).

A la crucifixión o a la Cruz
Al Señor crucificado (f. 262v-263).
Di, por qué mueres en cruz (f. 273v).
Dios te salve, Cruz preciosa (f. 283v-284).
Pues es muerto el Rey del cielo (f. 269v-270).

A la Resurrección
Alegría, alegría (f. 133).
Ya somos del todo libres (f. 198).

Históricos

A tal pérdida tan triste (f. 224v).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
Françeses, por qué rrazón (f. 278v-279).
Françia, cuenta tu ganancia (f. 289-290).
Gaeta nos es subjeta (f. 277v-278).
Gloria sea [a]l Glorioso (f. 264v).
Levanta, Pascual, levanta (f. 110v).
Muy crüeles bozes dan (f. 63v-64).
O, castillo de Montanges (f. 241v-242).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].

Didáctico-morales

El que rige y el regido (f. 197v-198).
 Es la vida que tenemos (f. 43v-44).
 No ay plazer en esta vida (f. 41).
 Todos los bienes del mundo (f. 286v-287).

TRADICIONALESAmorosos

Al alva venid, buen amigo (f. 5).
 Allá se me ponga el sol (f. 282).
 Aquel cavallero, madre (f. 238v-239).
 Aquel gentilhonbre, madre (f. 226v).
 Aquí somos todas tres (f. 8).
 Aquí viene la flor, señoras (f. 52).
 Ardé, coraçón, arded (f. 26).
 Ay, que non era (f. 496).
 Buen amor, no me deis guerra (f. 138v).
 De Monçón venía el moço (f. 24).
 Dentro en el vergel, moriré (f. 247).
 Desçiende al valle, niña (f. 125).
 Dos ánades, madre (f. 107).
 Ell amor que me bien quiere (f. 85).
 En Avila, mis ojos (f. 128v).
 Entra mayo y sale abril (f. 52).
 Gritos davan en aquella sierra (f. 10).
 Las mis penas, madre (f. 43).
 Lo que demanda el romero (f. 246bis).
 Llueve menudico (f. 281).
 Mano a mano, los dos amores (f. 46).
 Meis ollos van per lo mare (f. 299).
 Mi ventura, el cavallero (f. 88).
 Miño amor, dexiste: ¡Ay! (f. 44).
 Niña y viña, peral e havar (f. 186).
 No me le digáis mal (f. 259).
 No pueden dormir mis ojos (f. 69).
 No querades, fija (f. 139v).
 No quiero ser monja, no (f. 6).
 No quiero tener querer (f. 252).
 Ojos, mis ojos (f. 129v).
 Pánpano verde, rrazimo alvar (f. 8).
 Por vos, mal me viene (f. 250v-251).
 Pues bien, para ésta (f. 258).
 Qual estávades anoche (f. 178).
 Qué me queréis, cavallero (f. 119).
 Queredme bien, cavallero (f. 105).
 Quién vos avía de llevar, oxalá (f. 69v-70).
 Quitad, el cavallero (f. 162).
 Rodrigo Martínez (f. 8).
 Si lo dizen, digan, alma mía (f. 117).
 Tres moricas m[e] enamoran (f. 16).
 Tres morillas m[e] enamoran (f. 16).
 Viejo malo en la mi cama (f. 301).

Pastoriles -Bucólicos

A dónde tienes las mientes (f. 206v-207).
 A la puerta está Pelayo (f. 181).
 A repastar mi ganado (f. 283).
 Amigo Mingo Domínguez (f. 140).
 An agora se m[e] antoja (f. 287v-288).
 And[a] acá, Domingo, ¡hao! (f. 104).
 Antonilla es desposada (f. 217v-218).
 Ay, triste que vengo (f. 207v-208).
 Carillo, muy mal me va (f. 106v-107).
 Daca, bailemos, carillo (f. 201v-202).
 Descansa, triste pastor (f. 151v-152).
 Dexa d[e] estar modorrado (f. 126v-127).
 Domingo, fuése tu amiga (f. 48).
 Domingo, qué nuevas ay (f. 237).
 Dónd[e] está tu gallardía (f. 110).
 El día que vy a Pascuala (f. 254v).
 Gasajado vienes, Mingo (f. 153v-154).
 Gran plazer siento yo ya (f. 255v-256).
 Ha Pelayo, qué desmayo (f. 58).
 Mayoral del hato, ahau (f. 70v-71).
 Meu naranjado no ten fruta (f. 217).
 No huzies de buen tempero (f. 208).
 Norabuena vengas, Menga (f. 196v).
 Nuestrama, Minguillo (f. 134).
 Nuevas te traigo, carillo (f. 200v-201).
 O, qué ama tan garrida (f. 249).
 Ora, ¡sus! Pues que así es (f. 50v-51).
 Pastorçico, non te aduermas (f. 132).
 Pedro, i bien te quiero (f. 199).
 Pelayo, ten buen esfuerço (f. 280v-281).
 Plazer y gasajo (f. 246bis).
 Qué desgraciada zagala (f. 99).
 Que los amores é, pastores (f. 125=124v).
 Quédate, carillo, adiós (f. 212v-213).
 Quién te hizo, Juan, pastor (f. 112v-113).
 Quién te traxo, cavallero (f. 202v-203).
 Rrecuerda, carillo Juan (f. 250).
 Tan buen ganadico (f. 280).
 Un[a] amiga tengo, hermano (f. 203v-204v).
 Vamos, vamos a çenar (f. 152v-153).
 Y haz jura, Menga (f. 208v-209).
 Ya no [e]spero qu[e] en mi vida (f. 220v-221).
 Ya no quiero ser vaquero (f. 211v-212).
 Ya soi desposado (f. 215v-217).

Históricos

Françeses, por qué rrazón (f. 278v-279).
 Levanta, Pascual, levanta (f. 110v).

Serranillas

De las sierras donde vengo (f. 122).
 Hermosura con ufana (f. 148v).
 La más graciosa serrana (f. 81).
 Menga, la del Bustar (f. 210v-211).
 Paséisme aor[a] allá, serrana (f. 141).

Fiestas de Carnaval

Comer i beber (f. 280).
 Gasajémonos de huzia (f. 101v-102).
 Oy comamos y bebamos (f. 105v-106).
 Tú que vienes de camino (f. 291v).

Sátiraclerical

D[e] aquel fraire flaco y cetrino (f. 147v-148).
 Ell abad que a tal or[a] anda (f. 267).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].
 Esta queda loca (f. 128).

contra celestinas y trotaconventos

Guardaos destas pitofleras (f. 259v).

contra las comadres

Aquella buena muger (f. 140v-141).
 Perdí la mi rrueca (f. 146v-147).
 Por beber, comadre (f. 136v).
 Si merendardes, comadres (f. 189).
 Ved, comadres, qué dolencia (f. 73).

contra los borrachos

Otro tal misacantano (f. 253).

Danzas

Ora baila tú (f. 223v-224).
 Sol, sol, gi, gi, a b, c (f. 45).

Fábulas

La zorrilla con el gallo (f. 237v-238).

Obscenos

Cucú, cucú, cucucú (f. 60; y su versión f. 62v).
 Dale, si le das, moçuela (f. 82).
 No me las enseñes más (f. 174).
 Pero Gonçález (f. 256v-257).
 Si abrá en este baldrés (f. 108v-109).
 Si avéis dicho, marido (f. 255).

Pregones

Al çedaz, çedaz (f. 249v).
 Ñar, ñarete (f. 234v-235).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].

Parodia de tópicos cortesés

Olládeme, gentil dona (f. 139).
 Que yo bien me lo vi (f. 81).
 Soy donzella enamorada (f. 75v-76).
 Un, señora, muerto avías (f. 125v-126).
 Yo con vos, señora (f. 13).
 [Refrán tradicional - Coplas cultas].

En cuanto a los romances, se pueden agrupar en tres grupos temáticos: romances tradicionales, romances juglarescos y romances cultos:

Romances tradicionales

Alburquerque, Alburquerque (f. 65v).
[Fronterizo].
Aquella mora garrida (f. 147).
[Novelesco].
Ayrado va el escudero (f. 70v-71).
[Novelesco].
Cavalleros de Alcalá (f. 62v-63 = **Si d[e] amor pena sentís**).
[Fronterizo].
Dormiendo está el cavallero (f. 71v-72).
[Novelesco].
Fonte frida, fonte frida (f. 82v).
[Novelesco].
Miedo m[e] é de Chiromiro (f. 236v-237).
[Novelesco].
Por mayo era, por mayo (f. 56v-57).
[Novelesco].
[Si d[e] amor pena sentís (f. 62v-63 = **Cavalleros de Alcalá**)].
So ell enzina, enzina (f. 13).
[Novelesco].
Tiempo es, ell escudero (f. 86).
[Novelesco].

Romances juglarescos

Ayrado va el gentilonbre (f. 80v-81).
[Novelesco].
Cavalleros, si a Francis is (f. 68v-69).
[Carolingio].
Durandarte, Durandarte (f. 290v).
[Carolingio].
Los braços traygo cansados (f. 291).
[Carolingio].
Morir se quiere Alixandre (f. 67v-68).
[Histórico].
Pascua d[e] Espíritu Santo (f. 80).
[Fronterizo].
Pésame de vos, el conde (f. 77v-78).
[Carolingio].
Por los campos de los moros (f. 87v).
[Fronterizo].
Rónpase la sepultura (f. 64v-65).
[Histórico].
Setenil, ay Setenil (f. 85).
[Fronterizo].
Sobre Baça estaba el Rey (f. 79v).
[Fronterizo].

Romances cultos o trovadorescos

Amor, por quien yo padezco (f. 70).
[Novelesco].

De la vida deste mundo (f. 72v-73).
 [Novelesco].
De mi vida descontento (f. 73v-74).
 [Novelesco].
Digas tú, ell amor d[e] engaño (f. 66v-67).
 [Novelesco].
En memoria d[e] Alixandre (f. 76v-77).
 [Fronterizo].
Está la Reyna del çielo (f. 78v-79).
 [Sagrado].
Mi libertad en sosiego (f. 53v-54).
 [Novelesco].
Por unos puertos arriba (f. 66).
 [Novelesco].
Qué [e]s de ti, desconsolado (f. 51v).
 [Fronterizo].
Quéxome de ti, ventura (f. 58v-59).
 [Novelesco].
Tierra i çielo se quexavan (f. 61v-62).
 [Sagrado].
Triste España sin ventura (f. 55v-56).
 [Histórico].
Triste está la Reyna (f. 86v-87).
 [Histórico].
Una sañosa porfía (f. 74v-75).
 [Fronterizo].
Yo m[e] estava reposando (f. 52v-53).
 [Novelesco].
Yo me soy la Reina biuda (f. 69v-70).
 [Histórico].

Los músicos autores de las composiciones incluidas en el código musical de palacio aportan datos sumamente interesantes para la cronología, tratándose, en su mayoría, de compositores adscritos a la Corte de los Reyes Católicos: Ajofrín (¿Francisco de Ajofrín?), Juan Anchieta, Badajoz "el Músico", Lope de Baena, Antonio de Contreras, Córdoba (¿Antonio de Córdoba?), Juan Cornago, Juan del Encina, Pedro de Escobar, Diego Fermoselle (hermano de Juan del Encina), Lucas Fernández, Juan Fernández Madrid, Enrique (¿Enrique Foxer?), Juan Gijón, Pedro Lagarto, Juan de León, Lope Martínez, Francisco de Medina, Gabriel Mena (=¿Gabriel "el Músico"?), Jacobus de Milarte, Francisco Millán, Alonso de Olivares (¿o Alonso

Hernández?), Francisco de Peñalosa, Román (¿Juan Román?), Francisco de la Torre, Troya (¿Alfonso de Troya?) y Johannes Urrede.

El compositor más representado en el Cancionero Musical de Palacio es Juan del Encina, al que se le atribuye las siguientes composiciones:

MÚSICA Y TEXTO DE JUAN DEL ENCINA

A quién devo yo llamar (f. 266v-267).
Cancionero (Salamanca, 1496), f. 88v.
Ay, triste, que vengo (f. 207v-208).
Cancionero, f. 101v.
Daca, bailemos, carillo (f. 201v-202).
Cancionero, f. 98.
Dezidme, pues sospirastes (f. 214v-215).
Cancionero, f. 92v.
El que rige y el regido (f. 197v-198).
Cancionero, f. 89.
Es la causa bien amar (f. 34v-35).
Cancionero, f. 84v.
Gasajémonos de huzia (f. 101v-102).
Cancionero, f. 114.
Hermitaño quiero ser (f. 218v-219).
Cancionero, f. 91v.
Levanta, Pascual, levanta (f. 110v).
Cancionero, f. 87 y f. 97.
Más quiero morir por veros (f. 55).
Cancionero, f. 93v.
Más vale trocar (f. 209v-210).
Cancionero, f. 89v-90.
Mi libertad en sosiego (f. 53v-54).
Cancionero, f. 87.
Ninguno çierre las puertas (f. 102v-103).
Cancionero, f. 116.
Nuevas te traigo, carillo (f. 200v-201).
Cancionero, f. 97v.
O, Reyes Magos benditos (f. 270v-271).
Cancionero, f. 89.
Oy comamos y bebamos (f. 105v-106).
Cancionero, f. 111v.
Paguen mis ojos, pues vieron (f. 198v).
Cancionero, f. 94.
Pedro, i bien te quiero (f. 199).
Cancionero, f. 99.
Pues no te duele mi muerte (f. 213v-214).
Cancionero, f. 92v.
Pues que mi triste penar (f. 113v).
Cancionero, f. 93v.
Qué [e]s de ti, desconsolado (f. 51v).
Cancionero, f. 87.

Quién te traxo, cavallero (f. 202v-203).
Cancionero, f. 87.
Razón, que fuerça no quiere (f. 219v-220).
 [Refrán "ageno" y coplas de Encina].
Cancionero, f. 90.
Soy contento, i vos servida (f. 37v-38).
Cancionero, f. 89v.
Sy amor pone las escalas (f. 107v-108).
Cancionero, f. 87v.
Un[a] amiga tengo, hermano (f. 203v-204).
Cancionero, f. 98v-99.
Ya çerradas son las puertas (f. 205v-206).
Cancionero, f. 94.
Ya no quiero ser vaquero (f. 211v-212).
Cancionero, f. 101v.
Ya no quiero tener fe (f. 267v-268).
Cancionero, f. 91.
Ya soi desposado (f. 215v-217).
Cancionero, f. 100-101.
Yo m[e] estava reposando (f. 52v-53).
Cancionero, f. 87v.

Tres de estas composiciones se encuentran en las Églogas VI y VIII del poeta, músico y dramaturgo salmantino:

Gasajémonos de huzia (f. 101v-102).
Ninguno çierre las puertas (f. 102v-103).
 Ambos villancicos incluidos en la égloga VIII, en la que Encina continúa el tema de la Requesta de amores, expresado ya en la VII égloga.
Cancionero, f. 116.³⁹
Oy comamos y bebamos (f. 105v-106).
 Villancico final de la égloga VI de Encina o Égloga de Carnal, Sant Antruejo o Carnestolendas.
Cancionero, f. 111v.⁴⁰

MÚSICA DE JUAN DEL ENCINA. TEXTO PROBABLEMENTE TAMBIÉN DEL MISMO AUTOR

A tal pérdida tan triste (f. 224v).
 Sólo se conservan los tres versos del refrán de este planctus, que posiblemente hagan referencia a la muerte del príncipe Juan (el 4 de octubre de 1497). Como Juan del Encina escribió una

³⁹ . Juan del Encina, Obras dramáticas. I. (Cancionero de 1496); ed. de Rosalie Gimeno (Madrid: Istmo, 1975).

⁴⁰ . Ibid.

Tragedia trobada a la dolorosa muerte del Príncipe Don Juan de gloriosa memoria (Salamanca, 1497) es posible pensar que el texto sea también suyo.

El que tal Señora tiene (f. 261v-262).

Triste España, sin ventura (f. 55v-56).

La cuarteta de este romance, con música de Encina, pudo ser escrita también por el poeta-músico salmantino a raíz de la muerte del príncipe don Juan, igual que A tal pérdida tan triste (f. 324).

TEXTO DE JUAN DEL ENCINA

No quiero tener querer (f. 252).

[Posiblemente sólo coplas]

Cancionero, f. 93.

No se puede llamar fe (f. 34).

Cancionero, f. 93v.

Non quiero que me consienta (f. 160).

[Sólo incipit].

Cancionero, f. 92.

O, castillo de Montanges (f. 241v-242).

[Sólo coplas].

Cancionero, f. 92.

Por muy dichoso se ten[ga] (f. 184).

[Sólo incipit].

Cancionero, f. 90.

Por unos puertos arriba (f. 66).

Cancionero, f. 87.

Pues amas, triste amador (f. 252v).

Cancionero, f. 93.

Pues que tú, Reyna del cielo (f. 288v).

Cancionero, f. 88.

Remediá, señora mía (f. 221v-222; f. 222).

Cancionero, f. 92.

MÚSICA DE JUAN DEL ENCINA

Amor con fortuna (f. 63).

Antonilla es desposada (f. 217v-218).

Caldero y llave, madona (f. 144v-145).

Congoxa, más que crüel (f. 131v).

Cucú, cucú, cucucú (f. 60).

Fata la parte (f. 275v-276).

Los suspiros no sosiegan (f. 100v-101).

Mortal tristura me dieron (f. 33v-34).

No tienen vado mis males (f. 99v-100).

Para verme con ventura (f. 240v).

Partir, corazón, partir (f. 47).

Partístesos, mis amores (f. 111v).

Pelayo, tan buen esfuerço (f. 280v-281).

Pésame de vos, el conde (f. 77v-78).

Pues que jamás olvidaros (f. 20v-21).

Pues que ya nunca nos veis (f. 155v).

Quédate, carillo, adiós (f. 212v-213).

Revelóse mi cuidado (f. 285v-286).

Romerico, tú que vienes (f. 248v).

Señora de hermosura (f. 54v-55).
Serviros i bien amaros (f. 232v-233).
Si abrá en este baldrés (f. 108v-109).
Tan buen ganadico (f. 275v-276).
Todos los bienes del mundo (f. 286v-287).
Una sañosa porfía (f. 74v-75).
Vuestros amores é, señora (f. 109v-110).
Ya no [e]spero qu[e]n mi vida (f. 220v-221).

Las composiciones de Juan del Encina se pueden clasificar en los tres géneros poéticos más cultivados desde la segunda mitad del siglo XV: la canción ["Es la causa bien amar" (f. 34v-35); "Soy contento, i vos servida" (f. 37v-38) con texto y música de Juan del Encina y "Pues que jamás olvidaros" (f. 20v-21) sólo con música de Encina]; el romance ["Mi libertad en sosiego" (f. 53v-54); "Qué [e]s de ti, desconsolado" (f. 51v); "Yo m[e] estaba reposando" (f. 52v-53) con texto y música de Juan del Encina; "Por unos puertos arriba" con letra de Encina y "Una sañosa porfía" sólo con música del compositor salmantino] y el villancico [resto de las composiciones listadas supra].

La mayor parte de la producción poético-musical de Encina recogida en el Cancionero Musical de Palacio responde a dos núcleos temáticos principales: el amoroso y el pastoril. Los villancicos de tema amoroso siguen, en general, la tradición del amor cortés; mezclada también con motivos alegóricos o temas didácticos-morales sobre el sentimiento amoroso o la actitud del amador:

Dezidme, pues sospirastes (f. 214v-215).
Es la causa bien amar (f. 34v-35).
Hermitaño quiero ser (f. 218v-219).

Más quiero morir por veros (f. 55).
Más vale trocar (f. 209v-210).
Ninguno çierre las puertas (f. 102v-103).
No quiero tener querer (f. 252).
No se puede llamar fe (f. 34).
Paguen mis ojos, pues vieron (f. 198v).
Pues amas, triste amador (f. 252v).
Pues no te duele mi muerte (f. 213v-214).
Pues que mi triste penar (f. 113v).
Razón, que fuerça no quiere (f. 219v-220).
Remediá, señora mía (f. 221v-22).
 [Dialogado].
Soy contento, i vos servida (f. 37v-38).
Sy amor pone las escalas (f. 107v-108).
Ya çerradas son las puertas (f. 205v-206).
 [Villancico alegórico-amoroso].

A este mismo contenido amoroso responden los romances:

Mi libertad en sosiego (f. 53v-54).
Por unos puertos arriba (f. 66).
Yo m[e] estava reposando (f. 52v-53).

En cuanto a los villancicos pastoriles, la mayoría son dialogados y, exceptuando los villancicos "Gasajémonos de huzia" (f. 201v-202) y "Oy comamos y bebamos" (f. 105v-106), no aparecen en ninguna obra dramática de Juan del Encina, aunque pudieron servir para algún tipo de representación ante los Duques de Alba:

Ay, triste que vengo (f. 207v-208).
Daca, bailemos, carillo (f. 201v-202).
 [Dialogado].
Gasajémonos de huzia (f. 101v-102).
Nuevas te traigo, carillo (f. 200v-201).
 [Dialogado].
Oy comamos y bebamos (f. 105v-106).
 [Dialogado].
Pedro, i bien te quiero (f. 199).
 [Dialogado].
Quién te traxo, cavallero (f. 202v-203).
 [Dialogado].
Un[a] amiga tengo, hermano (f. 203v-204).
 [Dialogado].
Ya no quiero ser vaquero (f. 211v-212).
Ya soi desposado (f. 215v-217).
 [Dialogado].

También escribió Encina composiciones religiosas:

- tres villancicos en loor a la Virgen María:

A quién devo yo llamar (f. 266v-267).
Pues que tú, Reyna del çielo (f. 288v).
Ya no quiero tener fe (f. 267v-268).

- y un villancico navideño, en honor de los tres reyes de Oriente:

O, Reyes Magos benditos (f. 270v-271).

No podía faltar tampoco en la producción de un hombre de fama ambiciosa e intrigante⁴¹ algunas composiciones "de encargo" con las que impresionar a sus poderosos protectores. Entre ellas, dos planctus a la muerte del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos:

A tal pérdida tan triste (f. 324).
 [Posiblemente letra de Juan del Encina].
Triste España, sin ventura (f. 55v-56).

Quizá también estuviera dedicada al príncipe el villancico didáctico-moral "El que rige y el regido" (f. 197v-198), puesto que en el Cancionero de Encina (Salamanca, 1496) va detrás de "Una canción en nombre de nuestro muy esclarecido príncipe Juan".

Asimismo recoge el Cancionero Musical de Palacio dos villancicos y un romance de tipo histórico-tradicional: "Levanta, Pascual, levanta" (f. 110v) sobre la conquista de Granada [impregnado de ciertos matices navideños] y las coplas sobre el refrán tradicional; "O, castillo de Montanges" (f. 241v-242), que narra la rendición del castillo de Montánchez ante el rey Juan II de Castilla y

⁴¹. Conviene no olvidar los muchos favores que consiguió tanto del Papa español Alejandro VI, como de sus sucesores Julio II y León X y que le granjearon numerosos enemigos.

el romance "Qué [e]s de ti, desconsolado" (f. 51v) sobre la rendición de la capital granadina el 2 de enero de 1492.

La producción poético-musical de Juan del Encina conservada en el Cancionero Musical de Palacio debe situarse **en torno a 1492**; es decir, en el período en el que estuvo al servicio del Duque de Alba y antes de la publicación de su Cancionero en Salamanca en 1496.⁴² Encina no escribió nunca música sagrada, pero consiguió revitalizar la poesía tradicional española, al escribir textos nuevos para melodías ya existentes⁴³ o al utilizar textos tradicionales sobre los que compuso su propia melodía.⁴⁴

Son canciones, villancicos o romances de expresión y contenido culto:

A quién devo yo llamar (f. 266v-267).

A tal pérdida tan triste (?) (f. 224v).

⁴². Juan del Encina es, por el momento, el primer autor español que puso sus propias poesías en música polifónica. Aunque Lucas Fernández, oponente de Encina para el puesto de cantor en la Catedral de Salamanca, también fue un poeta-músico, su música se ha perdido [quizá sea suya la melodía del villancico "Di, por qué mueres en cruz" (Palacio, f. 273v), pues el texto aparece en su Auto de la Pasión (Eglogas y Farsas (Salamanca, 1514), f. 29; ed. de María Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1981), pp. 235-236]. Gracias al Cancionero Musical de Palacio se conserva, sin embargo, la de otros poetas-músicos coetáneos: la de Gabriel "el Músico" (¿=Gabriel Mena?) y la de Badajoz "el Músico" (poeta y músico de la corte del rey Juan III de Portugal).

⁴³. Otros poetas hicieron posteriormente lo mismo con la obra de Juan del Encina. Francisco de Ocaña en su Cancionero para cantar la noche de Navidad (Alcalá, 1603) señala que ciertas poesías recogidas en el Cancionero deben cantarse con la melodía de algunas canciones de Encina.

⁴⁴. "...las poesías de carácter serio y refinado van en tiempo binario y en un estilo polifónico sencillo. Los textos jocosos van generalmente en tiempo ternario, o en uno de los tiempos menos corrientes, y la música está compuesta a base de acordes". Juan del Encina, Poesía lírica y Cancionero musical; ed. de R. O. Jones y Carolyn R. Lee (Madrid: Castalia, 1975), p. 47.

Dezidme, pues sospirastes (f. 214v-215).
 El que rige y el regido (f. 197v-198).
 El que tal Señora tiene (?) (f. 261v-262).
 Es la causa bien amar (f. 34v-35).
 Hermitaño quiero ser (f. 218v-219).
 Más quiero morir por veros (f. 55).
 Más vale trocar (f. 209v-210).
 Mi libertad en sosiego (f. 53v-54).
 Ninguno çierre las puertas (f. 102v-103).
 No se puede llamar fe (f. 34).
 O, Reyes Magos benditos (f. 270v-271).
 Paguen mis ojos, pues vieron (f. 198v).
 Por unos puertos arriba (f. 66).
 Pues amas, triste amador (f. 252v).
 Pues no te duele mi muerte (f. 213v-214).
 Pues que mi triste penar (f. 113v).
 Pues que tú, Reyna del çielo (f. 288v).
 Qué [e]s de ti, desconsolado (f. 51v).
 Razón, que fuerça no quiere (f. 219v-220).
 Remediá, señora mía (f. 221v-222; f. 222v).
 Soy contento, i vos servida (f. 37v-38).
 Sy amor pone las escalas (f. 107v-108).
 Ya çerradas son las puertas (f. 205v-206).
 Ya no quiero tener fe (f. 267v-268).
 Yo m[e] estava reposando (f. 52v-53).

Son villancicos "pseudo-tradicionales", obras de
 Juan del Encina a imitación de temas y motivos
 tradicionales:

Ay, triste, que vengo (f. 207v-208).
 Daca, bailemos, carillo (f. 201v-202).
 Gasajémonos de huzia (f. 101v-102).
 Levanta, Pascual, levanta (f. 110v).
 Nuevas te traygo, carillo (f. 200v-201).
 Oy comamos y bebamos (f. 105v-106).
 Pedro, i bien te quiero (f. 199).
 Un[a] amiga tengo, hermano (f. 203v-204).
 Ya no quiero ser vaquero (f. 211v-212).

Sobre un estribillo tradicional, Juan del Encina
 compuso las coplas:

- "tradicionales" de los villancicos:
 Quién te traxo, cavallero (f. 202v-203).
 [FRENK, 1003].
 Ya soi desposado (f. 215v-217).
 [FRENK, 1401].
- "cultas" de los villancicos:
 No quiero tener querer (f. 252).
 O, castillo de Montanges (f. 241v-242).

Aunque -como señalan R. O. Jones y Carolyn R. Lee-⁴⁵ no consta que Juan del Encina musicara textos de otros poetas coetáneos, hay composiciones en las que figura sólo como autor de la música, desconociéndose el creador de los textos [quizá el mismo Encina o algún otro poeta cortesano]. En los 27 casos en los que la composición aparece con el nombre de Encina como compositor, podemos distinguir:

- como textos de estilo y contenido culto:
 - Amor con fortuna** (f. 63).
 - Congoxa, más que crüel** (f. 131v).
 - Los sospiros no sosiegan** (f. 100v-101).
 - Mortal tristura me dieron** (f. 33v-34).
 - No tienen vado mis males** (f. 99v-100).
 - Partir, coraçón, partir** (f. 47).
 - Partístesos, mis amores** (f. 111v).
 - Pelayo, ten buen esfuerço** (f. 280v-281).
 - Pésame de vos, el conde** (f. 77v-78).
 - Pues que jamás olvidaros** (f. 20v-21).
 - Pues que ya nunca nos veis** (f. 155v).
 - Quédate, carillo, adiós** (f. 212v-213).
 - Revelóse mi cuidado** (f. 285v-286).
 - Señora de hermosura** (f. 54v-55).
 - Serviros i bien amaros** (f. 232v-233).
 - Todos los bienes del mundo** (f. 286v-287).
 - Una sañosa porfía** (f. 74v-75).
 - Ya no[e]spero qu[e]en mi vida** (f. 220v-221).
- como textos de estilo "tradicional":
 - Antonilla es desposada** (f. 217v-218).
 - Caldero y llave, madona** (f. 144v-145).
 - [FRENK, 1175].
 - Cucú, cucú, cucucú** (f. 60).
 - [FRENK, 1817B, 1817C].
 - Fata la parte** (f. 275v-276).
 - Romerico, tú que vienes** (f. 248v).
 - Si abrá en este baldrés** (f. 108v-109).
 - Con estribillo "tradicional" y glosa culta.⁴⁶
 - [FRENK, 1644].
 - Tan buen ganadico** (f. 280).

⁴⁵. Op. cit., p. 49.

⁴⁶. Juan del Encina utiliza una misma melodía, viva y dinámica, tanto para el villancico jocoso y obsceno "Si abrá en este baldrés" (f. 108v-109) como para el cortesano-amoroso "Pues que ya nunca nos veis" (f. 155v).

En todo caso, Juan del Encina no era, ni mucho menos, un poeta popular, en el sentido de crear para el pueblo; aunque sí debió ser muy conocido y admirado en su época.⁴⁷ Encina aprovechó temas "tradicionales" para entretener a una aristocracia más o menos culta, sobre todo en torno a la corte de los Duques de Alba en Alba de Tormes y a la corte real (donde estuvo varias veces). A esa intención de divertir con lo aparentemente ingenuo, torpe, ridículo, incluso grosero u obsceno responden sobre todo sus villancicos:

Caldero y llave, madona (f. 144v-145):

(...)

J'é tapar los agujer
de toda la casa vostra
con la ferramenta nostra,
sin que me donar diner.
No trovaréis calderer
que vos sirva como a mí,
que, juro a la cor de Di,
ge faroy lo que mardar. (...)
(vv. 12-19).

Fata la parte (f. 275v-276).

Cucú, cucú, cucucú (f. 60):

(...)

Compadre, debes saber
que la más buena muger
rrabia siempre por h...
Harta bien la tuya tú.

Compadre, as de guardar
para nunca encornudar;
si tu muger sale a mear,
sal junto con ella tú.
(vv. 3-10).

⁴⁷ . Si tenemos en cuenta que su Cancionero se reeditó varias veces antes de su muerte (Salamanca, 1496; Sevilla, 1501; Burgos, 1505; Salamanca, 1507 y 1509; Zaragoza, 1516) y que su poesía corría en pliegos sueltos "no es arriesgado decir que durante dos decenios Encina fue el poeta más leído de España". R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Op. cit., p. 18.

Si abrá en este baldrés (f. 108v-109):

(...)

Tres moças d[e] aquesta villa
desollavan una p...,
para mangas a todas tres.

Tres moças d[e] aqueste barrio
desollavan un c...,
para mangas a todas tres.

Desollavan una p...
y faltóles una tira,
para mangas a todas tres. (...)
(vv. 3-11).

Un[a] amiga tengo, hermano (f. 203v-204v):

(...)

- Es mi dama muy aguda
y en el traje medio dueña.
Ogiprieta y aguileña,
no tuerta ni tartamuda,
no tetuda ni bocuda,
muy sabionda en demasía.
¡Jur[o] a Diez, mas es la mía!

- No marra cosa en su gesta,
tiene buenas mamilleras,
buena boca sin hoheras,
buenos molares i tiesta,
buenas nachas i dispuesta.
Tiene en todo mejoría.
¡Jur[o] a Diez, mas es la mía! (...)
(vv. 53-66).

Nuevas te traygo, carillo (f. 200v-201).

Ya soi desposado (f. 215v-217).

COMPOSITORES⁴⁸

AJOFRÍN [¿Francisco de AJOFRÍN?]

"Por serviros, triste yo
(f. 241)

En el archivo de la Catedral de Toledo figura el nombre de "Frey Francisco de Ajofrín". No sabemos si se trata del mismo nombre que aparece en el Cancionero Musical de Palacio.

Alonso [¿Alfonso Pérez?] de ALBA
[m. 1519]

"No me le digáis mal"
(f. 259)

En 1491 se menciona un cantor y capellán llamado Alfonso Pérez de Alba en la corte de los Reyes Católicos, y después en la de su hija doña Juana desde 1513 hasta 1518. Ignoramos si se trata del mismo que aparece en el Cancionero Musical de Palacio.

Pedro Juan ALDOMAR

"En las sierras donde
vengo"

(f. 146)

"Ha, Pelayo, qué desmayo"

(f. 58)

"Si mi señora me olvida"

(f. 209)

Maestro de Capilla de la Catedral de Barcelona en 1506. Cantor de la capilla del rey Fernando en 1508.

⁴⁸. No repetiremos datos biográficos de compositores (o poetas) ya mencionados en la descripción de cancioneros anteriores. Para los compositores representados en el Cancionero Musical de Palacio, vid. Barbieri, Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, Op. cit., pp. 22-54 y Romeu, "Cronología del repertorio y cronología del manuscrito", LMCRRCC, pp. 13-24.

ALMOROX [¿Juan ALMOROX?]

- "Gaeta nos es subjeta"
(f. 277v-278)
"O, dichoso y desdichado"
(f. 120)
"Porque os vi"
(f. 127)

Cantor de la Capilla de Fernando V desde 1485 hasta 1498. Fue muy conocido por su composición celebrando la victoria española frente a los franceses en Gaeta (1504): "Gaeta nos es subjeta" (Palacio, f. 277v-278).

ALONSO

- "Esta queda, loca"
(f. 128)
"Gritos davan en aquella sierra"
(f. 10)
"Guardaos destas pitofleras"
(f. 259v)
"La tricotea"
(f. 142v-143)
"Niña, erquídemelos ojos"
(f. 265)
"Pero Gonçález"
(f. 256v-257)
"Plazer y gasajo"
(f. 246bis)
"Sol, sol, gi, gi, a, b, c"
(f. 45)
"Tir[a] allá, que non quiero"
(f. 4v)
"Tristeza, quien a mí vos dio"
(f. 12)
"Virgen dina y muy fermosa"
(f. 281v-282)

Hay un gran número de compositores coetáneos conocidos como **ALONSO** o **ALFONSO**: "Alonso de OLIVARES" y "Alonso HERNÁNDEZ" [fueron capellanes y cantores del rey Fernando desde 1510 y 1512 respectivamente]; "Alonso de PLAJA" (c. 1500); "Gonzalo ALONSO" [Maestro de los infantes]; "Diego ALONSO" [Capellán y Maestro de órgano de clerizones en Toledo desde 1428 hasta 1432]; entre 1475 y 1497 había seis **ALONSO** o **ALFONSO** en la Capilla de los Reyes Católicos: "Alonso de BAENA"; "Alonso de MONDEJAR"; "Alfonso de AGUILERA"; "Alfonso de ÁVILA"; "Alfonso de OLIVARES"; "Alfonso de VALLADOLID".

Hay otro "Alfonso PÉREZ DE ALBA" [capellán y cantor de la reina Isabel desde 1491, Vid. supra]. A ellos se añade la firma y rúbrica en un folio en blanco del Cancionero Musical de Palacio de un tal "Fray Alonso de BALTANAS".

Juan ANCHIETA [ANXETA]

[¿Urrestilla o Azpeitia?, 1462-1523]

"Con amores, mi madre"
(f. 231)
"Donzella, Madre de Dios"
(f. 265v-266)
"Dos ánades, madre"
(f. 107)
"En memoria d[e] Alixandre"
(f. 76v-77)

Abad de la Iglesia colegial de Arbas. Capellán y cantor de la Capilla de los Reyes Católicos en 1489; posiblemente también fue Maestro de Capilla del príncipe Juan desde 1495 a 1497. En 1499 obtuvo la canonjía de la Iglesia de Granada; siendo prestamero de Villarino (Salamanca), cargo concedido por don Juan de Castilla. En 1504 fue rector de la Iglesia de San Sebastián de Sorioso. Retirado a Azpeitia, donde probablemente nació, muere en 1523.

BADAJOS "el Músico"

"Malos adalides fueron"
(f. 41v-42)
"Mi mal por bien es tenido"
(f. 38)
"O, desdichado de mí"
(f. 36v-37)
"Poco a poco me rrodean"
(f. 39v-40)
"Puse mis amores"
(f. 109)
"Quien pone su afición"
(f. 149v-150)
"Sospiros, no me dexéis"
(f. 236)

- (Badajoz "el Músico")

Compositor y poeta portugués formado musicalmente en Italia. En 1521 aparece entre los músicos de la Casa Real de Juan III de Portugal. Antonio de Portalegre, fraile de la Corte del príncipe Juan, lo menciona como célebre compositor; además, debió ser un gran virtuoso de la "viola" y quizá también de la vihuela, ya que Resende lo cita en su Miscelânea junto a otros famosos instrumentistas de la época.

Lope de BAENA

[conocido c. 1475-1508]

- "A repastar mi ganado"
(f. 283)
 "Arcángel Sa[n] Miguel"
(f. 268v-269)
 "Qué desgraciada zagala"
(f. 99)
 "Rogad vos, Virgen, rogad"
(f. 98v)
 "Todo quanto yo serví"
(f. 205)
 "Todos duermen, corazón"
(f. 105)
 "Vos mayor"
(f. 260v-261)

De 1478 a 1505 fue cantor e instrumentista de la corte aragonesa de Fernando V; en 1493 fue vihuelista de la corte de Isabel la Católica; siendo además cantor de la Capilla Real en los funerales del príncipe don Juan en 1504. Fray Francisco de Avila lo cita como excepcional vihuelista y compositor. Resende en su Miscelânea también lo menciona como compositor, pero en este caso como gran organista.

BRIHUEGA

- (¿Juan del Encina?) "Domingo, fuese tu amiga"
(f. 48)
 - (¿Quirós?) "Qué vida terná sin vos"
(f. 130v-131)

Se conocen tres compositores con este apellido:

- Bernardino de BRIHUEGA.
- Rodrigo de BRIHUEGA.
- Juan RODRÍGUEZ DE BRIHUEGA.

Todos ellos servían en la Capilla de los Reyes Católicos desde 1489 a 1505.

Antonio de CONTRERAS

- (Alonso Pérez de Vivero) "Qué mayor desventura"
(f. 229v)
 "Triste está la reyna"
(f. 86v-87)

Cantor del rey Fernando en 1485.

Antonio de CORDOBA

- "Juizio fuerte será dado"
(f. 250v)
"Miedo m[e] é de Chiromiro"
(f. 236v-237)

Juan CORNAGO

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "Gentil dama, non se gana"
(f. 27v-28)
"Pues que Dios te fizo tal"
(f. 1v-3)
- (Íñigo López de Mendoza) "Señora, qual soy venido"
(f. 38v-39)

Juan del ENCINA

(Salamanca, 1468-1529)

- (Juan del Encina) "A quién devo yo llamar"
(f. 266v-267)
- (¿Juan del Encina?) "A tal pérdida tan triste"
(f. 224v)
"Amor con fortuna"
(f. 63)
"Antonilla es desposada"
(f. 217v-218)
- (Juan del Encina) "Ay, triste que vengo"
(f. 207v-208)
"Caldero y llave, madona"
(f. 144v-145)
"Congoxa más que crüel"
(f. 131v)
"Cucú, cucú, cucucú"
(f. 60)
- (Juan del Encina) "Daca, bailemos, Carillo"
(f. 201v-202)
- (Juan del Encina) "Dezidme, pues sospirastes"
(f. 214v-215)
- (Juan del Encina) "El que rige y el regido"
(f. 197v-198)
- (¿Juan del Encina?) "El que tal señora tiene"
(f. 261v-262)
- (Juan del Encina) "Es la causa bien amar"
(f. 34v-35)
"Fata la parte"
(f. 275v-276)
- (Juan del Encina) "Gasajémonos de huzia"
(f. 101v-102)
- (Juan del Encina) "Hermitaño quiero ser"
(f. 218v-219)
- (Juan del Encina) "Levanta, Pascual, levanta"
(f. 110v)
"Los sospiros no sosiegan"
(f. 100v-101)

- (Juan del Encina) "Más quiero morir por veros"
(f. 55)
- (Juan del Encina) "Más vale trocar"
(f. 209v-210)
- (Juan del Encina) "Mi libertad en sosiego"
(f. 53v-54)
- "Mortal tristura me dieron"
(f. 33v-34)
- (Juan del Encina) "Ninguno çierre las puertas"
(f. 102v-103)
- "No tienen vado mis males"
(f. 99v-100)
- (Juan del Encina) "Nuevas te traigo, carillo"
(f. 200v-201)
- (Juan del Encina) "O, Reyes Magos benditos"
(f. 270v-271)
- (Juan del Encina) "Oy comamos y bebamos"
(f. 105v-106)
- (Juan del Encina) "Paguen mis ojos, pues
vieron"
(f. 198v)
- "Para verme con ventura"
(f. 240v)
- "Partir, corazón, partir"
(f. 47)
- "Partístesos, mis amores"
(f. 111v)
- (Juan del Encina) "Pedro, i bien te quiero"
(f. 199)
- "Pelayo, ten buen esfuerço"
(f. 280v-281)
- "Pésame de vos, el conde"
(f. 77v-78)
- (Juan del Encina) "Pues no te duele mi muerte"
(f. 213v-214)
- (Tapia) "Pues [que] jamás olvidaros"
(f. 20v-21)
- (Juan del Encina) "Pues que mi triste penar"
(f. 113v)
- "Pues que ya nunca nos veis"
(f. 155v)
- (Juan del Encina) "Qué [e]s de ti,
desconsolado"
(f. 51v)
- "Quédate, carillo, adiós"
(f. 212v-213)
- (Juan del Encina) "Quién te traxo, cavallero"
(f. 202v-203)
- (Juan del Encina) "Razón, que fuerça no quiere"
(f. 219v-220)
- "Revelóse mi cuidado"
(f. 285v-286)
- "Romerico, tú que vienes"
(f. 248v)
- "Señora de hermosura"
(f. 54v-55)
- "Serviros i bien amaros"
(f. 232v-233)

- (Juan del Encina)

"Si abrá en este baldrés"
 (f. 108v-109)
- (Juan del Encina)

"Soy contento, i vos servida"
 (f. 37v-38)
- (Juan del Encina)

"Sy amor pone las escalas"
 (f. 107v-108)
- "Tan buen ganadico"
 (f. 275v-276)
- "Todos los bienes del mundo"
 (f. 286v-287)
- (¿Juan del Encina?)

"Triste España sin ventura"
 (f. 55v-56)
- (Juan del Encina)

"Un[a] amiga tengo, hermano"
 (f. 203v-204v)
- "Una sañosa porfía"
 (f. 74v-75)
- "Vuestros amores é, señora"
 (f. 109v-110)
- (Juan del Encina)

"Ya çerradas son las puertas"
 (f. 205v-206)
- (Juan del Encina)

"Ya no quiero ser vaquero"
 (f. 211v-212)
- (Juan del Encina)

"Ya no quiero tener fe"
 (f. 267v-268)
- "Ya no [e]spero qu[e] en mi vida"
 (f. 220v-221)
- (Juan del Encina)

"Ya soi desposado"
 (f. 215v-217)
- (Juan del Encina)

"Yo m[e] estava reposando"
 (f. 52v-53)

Hijo de conversos, estudió derecho en la Universidad de Salamanca, donde fue alumno en la asignatura de latín de Nebrija. En 1490 fue nombrado capellán de coro en la Catedral, pero perdería dicho puesto al no ordenarse sacerdote. Fue también paje de don Gutierre de Toledo y y en 1492 entró al servicio del Duque de Alba como encargado de preparar obras dramáticas, poesía y música para diversión de los Duques y su corte de Alba de Tormes. Aunque estuvo muy vinculado al "grupo teatral salmantino" (formado por Lucas Fernández y Gil Vicente, con el que se produce la transición del teatro medieval al renacentista), fue oponente de Lucas Fernández para el puesto de cantor en la Catedral de Salamanca; puesto que finalmente consiguió Lucas Fernández. Fue cantor de la capilla papal de Alejandro VI en Roma desde 1500 a 1508; en 1508 el Papa Julio II le nombra arcediano de la Catedral de Málaga, adonde llegará Encina en 1510. Desde 1512 realiza continuos viajes a Roma, Valladolid y Málaga. En 1519 se ordena sacerdote e inicia su peregrinaje a Tierra Santa, donde canta su primera misa. El Papa León

X le nombró Prior de la Catedral de León, puesto que ocupó hasta su muerte en 1529.⁴⁹

ENRIQUE [¿Enrique FOXER?]

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "Mi querer tanto vos quiere"
(f. 19v-20)
- "Pues con sobra de tristura"
(f. 10v-11)
- (Pere Torroella) "Pues serviçio vos desplaze"
(f. 17v-18)

Pedro de ESCOBAR

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "Coraçón triste, sofrid"
(f. 251)
- "El día que vy a Pascuala"
(f. 254v)
- "Gran plazer siento yo ya"
(f. 255v-256)
- "Las mis penas, madre"
(f. 43)
- (Garci Sánchez de Badajoz) "Lo que queda es lo seguro"
(f. 129)
- "No devo dar culpa a vos"
(f. 130)
- "No pueden dormir mis ojos"
(f. 69)
- "Nuestr[a] ama, Minguillo"
(f. 134)
- "O, alto bien sin revés"
(f. 73v-74)
- "Ojos morenicos"
(f. 151)
- "Ora, sus. Pues que ansí es"
(f. 50v-51)
- "Pásame, por Dios, varquero"
(f. 232)
- "Paséisme, aora allá, serrana"
(f. 141)
- "Quedaos, adiós. Adónde vais"
(f. 95v)
- (Garci Sánchez de Badajoz) "Secáronme los pesares"
(f. 119v-120)

⁴⁹. Para más datos biográficos sobre Juan del Encina, vid. la introd. de R. O. Jones y Carolyn R. Lee a la ed. de su Poesía lírica y Cancionero musical. Op. cit., pp. 9-17 y la bibliografía de Cañete, Díaz-Jiménez, Espinosa Maeso, Mitjana, Cotarelo... Ibid., pp. 63-64.

"Vençedores son tus ojos"
 (f. 204v)
 "Virgen bendita sin par"
 (f. 272v-273)
 [El refrán y las estrofas II-VI]
 (f. 211)

Juan de ESPINOSA

"De vosotros é manzilla"
 (f. 121)
 "Enemiga le soi, madre"
 (f. 3)

Músico y teórico⁵⁰ al servicio del Cardenal Pedro González de Mendoza y después del Cardenal Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla.

Hay otro "Johan de SPINOSA", ministril de Fernando el Católico entre 1479 y 1481.

Diego FERMOSELLE DE LA ENCINA
 [Hermano de Juan del Encina]

"Amor, por quien yo padezco"
 (f. 57v-58)

Hijo mayor de Juan de Fermoselle. Catedrático de música en la Universidad de Salamanca desde 1479 a 1522. Probablemente impartió educación musical a su hermano Juan del Encina.

Lucas FERNÁNDEZ (?)
 (Salamanca, 1474-1541)
 - (Lucas Fernández)

"Di, por qué mueres en cruz"
 (f. 273v)

La mayoría de los investigadores suele establecer cierto paralelismo entre Juan del Encina y Lucas Fernández, ya que ambos estuvieron muy vinculados a Salamanca y su producción dramática marca la transición del teatro medieval español al renacentista. Sin embargo, en cuanto a la producción poético-musical, la obra de Encina es muy superior tanto en variedad como en calidad a la de Fernández. Lucas Fernández siguió la carrera eclesiástica, aunque sólo llegó a ser capellán de coro. Entendido en música, estuvo al cargo de los

⁵⁰. Autor del Tratado de principios de música práctica y teórica y Retractaciones de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martínez de Vizcarqui en el arte de canto llano (1512).

órganos de la catedral de Salamanca en 1500. Estudió Arte en la Universidad salmantina, donde obtiene el grado de bachiller, siendo sus maestros Fernando de Torrijos y Diego Fermoselle (hermano de Juan del Encina). En 1498 se presenta a la plaza de Cantor de la Catedral, teniendo como contrincante a Juan del Encina; la plaza es obtenida por Lucas Fernández y a partir de este momento se desata una gran enemistad entre ambos escritores. Sucedió a su tío Alonso González de Cantalapiedra (su gran valedor) en el beneficio de la villa de Alaraz. Fue elegido beneficiado de la Iglesia de Santo Tomás Cantuariense en Salamanca. En 1520 es nombrado Abad de la Clerecía. A la muerte de Diego Fermoselle en 1522 le sucede como "proveído desta catedra" por oposición; cátedra que mantendrá hasta su muerte en 1541.

Juan FERNÁNDEZ MADRID [MADRID]
 [Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "De bevir vida segura"
 (f. 46v-47)
- "Por las gracias que tenéis"
 (f. 21v-22)
- "Pues que Dios te fizo tal"
 (f. 3v-4)
- (Costana) "Sienpre creçe mi serviros"
 (f. 8v-9v)

Pedro FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA

- "Cucú, cucú, cucucú"
 (f. 62v)

Diego FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA
 (m. 1551)

- "De ser malcasada"
 (f. 119)
- "Tres moricas m[e] enamoran"
 (f. 16)

Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga desde 1507.

GABRIEL "el Músico"
 [¿Gabriel MENA?]

- "A sonbra..."
 (f. 78)
- (Gabriel Mena) "Andarán siempre mis ojos"
 (f. 120v-121)
- (Gabriel Mena) "Aquella mora garrida"
 (f. 147)

- (Gabriel Mena) "De la dulce mi enemiga"
[Sólo coplas] (f. 129)
- "Domingo, qué nuevas ay" (f. 237)
- "En el mi corazón vos tengo" (f. 262)
- (Gabriel Mena) "La bella malmaridada" (f. 136)
- "Mi ventura, el cavallero" (f. 88)
- "No puede el que os á mirado" (f. 110)
- "No só yo quien la descubre" (f. 240)
- "O, bendita sea la ora" (f. 71v-72)
- "Oyan todos [mi tormento]" (f. 264)
- (Gabriel Mena) "Sola me dexaste"
[Las coplas] (f. 276v-277)
- "Vida y alma, el que os mirare" (f. 103)
- "Yo creo que n[o] os dio Dios" (f. 67)
- "Yo pensé que mi ventura" (f. 139v-140)

Probablemente se trate del poeta y músico Gabriel Mena, quien estuvo al servicio del rey **Fernando el Católico hasta 1516**. No creemos que se trate del músico Gabriel de Texerana, cantor de la capilla del rey Fernando desde 1500.

GARCIMUÑOZ

- "Pues bien, para ésta" (f. 258)
- "Una montaña pasando" (f. 88v-94)
- "Ya murieron los plazerres" (f. 102)

Juan GIJÓN

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "Al dolor de mi cuydado" (f. 29v-30)
- "Ruego a Dios que amando mueras" (f. 30v-31)

Pedro LAGARTO

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (Alonso Pérez de Vivero) "Andad, passiones, andad"
 (f. 199v-200)
- "Callen todas las galanas"
 (f. 132v-133)
- "D[e] aquel fraire flaco y
 cetrino"
 (f. 147v-148)
- "Quéxome de ti, ventura"
 (f. 58v-59)

Juan de LEÓN

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "Ay, que non sé rremediarme"
 (f. 26v-27)

[Antón] LUCHAS

(m. c. 1556)

- (Gabriel Mena. Estrofa IX) "A la caça. Sus, a caça"
 (f. 227v-228)

Ministril del rey Fernando. En 1516 pasó al
 servicio del rey Carlos V.

Lope MARTÍNEZ

- "Cavalleros de Alcalá"
 (f. 62v-63)

Francisco de MEDINA

- "Es por vos si tengo vida"
 (f. 48v-49)
- "No ay plazer en esta vida"
 (f. 41)

Cantor de la Reina Isabel desde 1500.

Jacobus de MILARTE

- "A sombra de mis cabellos"
 (f. 245)
- "Descansa, triste pastor"
 (f. 151v-152)
- "Dexa d[e] estar modorrido"
 (f. 126v-127)
- "Gasajado vienes, Mingo"
 (f. 153v-154)
- "Todos van de amor heridos"
 (f. 263)

"Vamos, vamos a çenar"
(f.152v-153)

Cantor de la Catedral de León en 1482.

Francisco MILLÁN

"Al dolor que siento,
estraño"

(f. 303)

"Aunque no [e]spero gozar"

(f. 231v)

"Durandarte, Durandarte"

(f. 290v)

"Es de tal metal mi mal"

(f. 230v)

"Los braços traygo
cansados"

(f. 291)

"Maravilla es cómo bivo"

(f. 248)

"Míos fueron, mi corazón"

(f. 111)

"No huzies de buen tempero"

(f. 208)

"O, dulce y triste memoria"

(f.297v-299)

"O vos omnes qui transitis"

(f. 135)

- (Rodrigo de Castro Osorio) "Para qué mi pensamiento"

(f. 118)

"Porque de ageno cuidado"

(f. 222)

"Pues la vida en mal tan
fuerte"

(f. 230)

"Qué más bienaventurança"

(f. 86)

"Qué puedo perder que
pierda"

(f. 152)

"Señora, después que os vi"

(f. 233;

f.294v-250)

"Serrana del bel mirar"

(f. 49v-50)

"Si dolor sufro secreto"

(f. 247v)

"Si ell esperança es
dudosa"

(f.238v-239)

"Sufriendo con fe tan
fuerte"

(f. 224)

"Temeroso de sufrir"

(f. 293)

"Ved, comadres, qué dolencia"

(f. 73;
f. 293v-294)

Capellán y Cantor de la Capilla de Isabel la Católica.

Alonso de MONDEJAR

"Amor quiso cativarme"

(f. 150)

"Míos fueron, mi corazón"

(f. 207v)

"No desmayes, corazón"

(f. 209v)

"No penséis vos, pensamiento"

(f. 200)

"No podrán ser acavadas"

(f. 138)

"No tenéis la culpa vos"

(f. 238)

"Oyan todos mi tormento"

(f. 250)

"Remedio para bevir"

(f. 148)

"Sospiros, pues que descansa"

(f. 134)

"Tales son mis pensamientos"

(f. 101)

"Un solo fin de mis males"

(f. 79)

Perteneció a la Capilla de la Reina Isabel y a su muerte en 1504 pasó a la del rey don Fernando.

MÓXICA

[Vid. estudio sobre el Cancionero Musical de la Colombina]

- (Pedro González de Mendoza) "Dama, mi gran querer"

(f. 5v-6)

"No queriendo sois querida"

(f. 13v-14)

Francisco de PEÑALOSA

(c. 1470- Sevilla, 1528)

"A tierras ajenas"

(f. 246)

- (Comendador Avila)

"Alegraos, males esquivos"

(f. 214v)

- (Garci Sánchez de Badajoz)

"De mi dicha no s[e] espera"

(f. 220)

"El triste que nunca os
vido"

(f. 74)

"Lo que mucho se desea"

(f. 254)

"Niña, erguídeme los ojos"

(f. 50v)

"Por las sierras de Madrid"

(f. 217v)

"Pues bibo en perder la
vida"

(f. 75)

"Qué dolor más me doliera"

(f. 206)

"Tú, que vienes de camino"

(f. 291v)

Cantor y Maestro del Capilla del rey Fernando desde 1498 hasta 1516. Cantor de la Capilla pontificia desde 1517 a 1518. Murió en Sevilla en 1518.

Juan PONCE

(m. c. 1521)

"Alegría, alegría"

(f. 227)

"Allá se me ponga el sol"

(f. 282)

"Ave color vini clari"

(f. 97v-98)

"Bien perdí mi coraçón"

(f. 125)

"Cómo está sola mi vida"

(f. 227)

"Ell amor que me bien
quiere"

(f. 85)

"Françia, cuenta tu
ganança"

(f. 289-290)

"La mi sola Laureola"

(f. 235)

"O, triste, qu[e] estoy
penado"

(f. 266)

"Todo mi bien é perdido"

(f. 95)

"Torre de la niña, y darte"

(f. 235)

Cantor de Fernando el Católico. Discípulo del italiano Lucio Marineo, Catedrático de Música en la Universidad de Salamanca desde 1481 a 1496.

Josquin des PRÉS [Jusquin de ASCANIO⁵¹]
 (Hainaut. c. 1440 - 1521)

"In te, Domine, speravi"
 (f. 56)

Alumno de Johannes Ockeghem, Josquin des Prés representa el auge del Renacimiento europeo; siendo conocido además como uno de los contrapuntistas más extraordinarios del siglo XV. Niño del coro de la Iglesia de St. Quentin. Fue en Italia donde alcanzó la madurez artística [se puede afirmar que Josquin des Prés influyó decisivamente en el arte musical italiano, al ser uno de los precursores de la escuela coral italiana que culminó con Palestrina]: en 1459-1472 fue cantor del Duomo de Milán; integrado en la Capilla de los Sforza en 1474; cantor del coro papal en 1486-1494; también estuvo en Florencia y Módena; en 1494 en Ferrara al servicio de Hércules I. En 1502 entra al servicio del rey Luis XII de Francia, aunque un año después, en 1503, vuelve a Ferrara. Canónigo de St. Gugddlae de Bruselas y preboste del Capítulo de Condé, estuvo también al servicio del emperador Maximiliano I. En 1502 ve impresas sus misas por primera vez; sucediéndose las reimpressiones: en 1505, 1514...

Antonio de RIBERA

"Nunca yo, señora, os viera"
 (f. 117)
 "Por unos puertos arriba"
 (f. 66)

Compositor en la corte papal desde 1520 a 1527.

J. RODRÍGUEZ BORROTE
 [Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

"Donzella, por cuyo amor"
 (f. 6v)

J. ROMAN

"O voy..."
 (f. 244)

⁵¹. Conocido también como Jusquin de Ascanio probablemente porque estuvo al servicio del cardenal Ascanio Sforza.

SALCEDO [¿Martín de?]

"Qué bien me lo veo"

(f. 76)

Capellán y organista de la Reina Juana "la Loca" desde 1518 a 1525.

Juan de SANABRIA

- (Tapia)

"Descuidad dese cuidado"

(f. 215v)

"Mayoral del hato, ahau"

(f. 70v-71)

SANT JUAN

"El bien qu[e] estuve esperando"

(f. 47v-48)

SEDANO

"Viejo malo en la mi cama"

(f. 301)

TORDESILLAS

"Françeses, por qué rrazón"

(f. 278v-279)

Cantor de la Reina Isabel desde 1499.

Alonso de TORO

"Al çedaz, çedaz"

(f. 249v)

"O, qué ama tan garrida"

(f. 249)

Francisco de la TORRE

[Vid. estudio sobre el

Cancionero Musical de la Colombina]

"Adorámoste, Señor"

(f. 275;

f. 289v-290)

"Ayrado va el gentilonbre"

(f. 80v-81)

"Damos gracias a ti, Dios"

(f. 22v-23)

Danza Alta

(f. 23)

- (¿Costana?)

"Justa fue mi perdición"

(f. 31v-32)

- (Juan de Silva)

"La que tengo no es prisión"

(f. 35v-36)

"No fíe nadie en amor"

(f. 150v)

"O, quán dulce serías, muerte"

(f. 44v-45)

"Pánpano verde, rrazimo
alvar"

(f. 8)

"Pascua d[e] Espíritu Santo"

(f. 80)

"Peligroso pensamiento"

(f. 32v-33)

"Por los campos de los
moros"

(f. 87v)

"Pues que todo os
descontenta"

(f. 228v-229)

"Triste, qué será de mí"

(f. 81v)

TRIANA

[Vid. estudio sobre el

Cancionero Musical de la Colombina]

"Aquella buena mujer"

(f. 140v-141)

"Por beber, comadre"

(f. 136v)

TROYA [¿Alonso de?]

"O, ascondida verdad"

(f. 217v)

"O santa clemens, o pia"

(f. 40v-41)

"Quien tal árbol pone"

(f. 112)

Podría tratarse de Alonso de Troya, cantor de
la capilla papal en Roma desde 1501 a 1507.

Johannes URREDE

[Vid. estudio sobre el

Cancionero Musical de la Colombina]

- (¿Alvarez Osorio?)

"De vos y de mí quexoso"

(f. 11v-12v)

- (Juan Rodríguez del Padrón) "Muy triste será mi vida"

(f. 14v-15v)

- (¿García Alvarez de Toledo?) "Nunca fue pena mayor"

(f. 1)

Juan de VALERA

"Ya no quiero aver plazer"

(f. 286v-287)

Maestro de los seises de la Catedral de -
Sevilla desde 1505.

VILCHES

"Ya cantan los gallos"
(f. 94v)

Compartiendo la tendencia dominante en los cancioneros musicales, los textos poéticos del Cancionero Musical de Palacio figuran como anónimos, salvo el villancico "Niño amigo, dónde bueno" (f. 203), atribuido a Jorge de Mercado (poeta desconocido); la composición, que aparece sin música, es una imitación "a lo divino" del villancico de Encina "Quién te traxo, cavallero? (f. 202v-203) que le precede en el manuscrito. El villancico "Queredme bien, cavallero " (f. 105) y la última copla (f. 227v) del villancico "¡A la caça! ¡Sus, a caça!" (f. 227v-228) llevan la indicación de Gabriel, haciendo referencia, seguramente, a Gabriel Mena, poeta, músico y cantor de la capilla del rey Fernando.

Por cotejos con otras fuentes poéticas y musicales, Romeu ha conseguido atribuir la mayoría de las composiciones a poetas de gran renombre en la época; junto a ellos figuran simples cortesanos que se adscribieron, no siempre afortunadamente, a la corriente de escribir versos para entretenimiento de damas y caballeros.⁵²

⁵² . Como describe Luys Milán en su Libro intitulado el Cortesano (Valencia: 1561).

POETAS ⁵³

Pedro Álvarez Osorio

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (Johannes URREDE) "De vos y de mí quexoso" (?)
(f. 11v-12v)
- "Plega a Dios que alguno
quieras"
(f. 42v-43)

García Álvarez de Toledo

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (Johannes URREDE) "Nunca fue pena mayor" (?)
(f. 1)

Comendador Avila

- (Francisco de PEÑALOSA) "Alegraos, males esquivos"
(f. 214v)

Badajoz "el Músico"

[Vid. supra COMPOSITORES]

- (BADAJOZ "el Músico") "Sospiros, no me dexéis"
(f. 236)

Rodrigo de Castro Osorio

[Conde de Lemos]

- "Andad, mis tristes sospiros"
(f. 164)
- "Para qué mi pensamiento"
(f. 118)

Costana

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (Francisco de la TORRE) "Justa fue mi perdiçión"
(f. 31v-32)

Juan del Encina

[Vid. supra COMPOSITORES]

- (Juan del ENCINA) "A quién debo yo llamar"
(f. 266v-267)
- (Juan del ENCINA) "A tal pérdida tan triste" (?)

⁵³. Para los poetas representados en el Cancionero Musical de Palacio, vid. Barbieri, Op. cit., pp. 22-54 y Romeu, "Los poetas" en LMCRRCC, pp. 202-216.

- (Juan del ENCINA) (f. 224v)
"Ay, triste que vengo"
- (Juan del ENCINA) (f. 207v-208)
"Daca, bailemos, carillo"
- (Juan del ENCINA) (f. 201v-202)
"Dezidme, pues sospirastes"
- (Juan del ENCINA) (f. 214v-215)
"El que rige y el regido"
- (Juan del ENCINA) (f. 197v-198)
"El que tal señora
tiene" (?)
- (Juan del ENCINA) (f. 261v-262)
"Es la causa bien amar"
- (Juan del ENCINA) (f. 34v-35)
"Gasajémonos de huzia"
- (Juan del ENCINA) (f. 101v-102)
"Hermitaño quiero ser"
- (Juan del ENCINA) (f. 218v-219)
"Levanta, Pascual, levanta"
- (Juan del ENCINA) (f. 110v)
"Más quiero morir por veros"
- (Juan del ENCINA) (f. 55)
"Más vale trocar"
- (Juan del ENCINA) (f. 209v-210)
"Mi libertad en sosiego"
- (Juan del ENCINA) (f. 53v-54)
"Ninguno çierre las puertas"
- (Juan del ENCINA) (f. 102v-103)
"No quiero tener querer"
- (Juan del ENCINA) (f. 252)
"No se puede llamar fe"
- (Juan del ENCINA) (f. 34)
"Non quiero que me consienta"
- (Juan del ENCINA) (f. 160)
"Nuevas te traigo, Carillo"
- (Juan del ENCINA) (f. 200v-201)
"O, castillo de Montanges"
[Sólo coplas]
- (Juan del ENCINA) (f. 241v-242)
"O, Reyes Magos benditos"
- (Juan del ENCINA) (f. 270v-271)
"Oy comamos y bebamos"
- (Juan del ENCINA) (f. 105v-106)
"Paguen mis ojos, pues
vieron"
- (Juan del ENCINA) (f. 198v)
"Pedro, i bien te quiero"
- (Juan del ENCINA) (f. 199)
"Por muy dichoso se ten[ga]"
- (Juan del ENCINA) (f. 184)
"Por unos puertos arriba"
- (Juan del ENCINA) (f. 66)
"Pues amas, triste amador"
- (Juan del ENCINA) (f. 252v)
"Pues no te duele mi muerte"
- (Juan del ENCINA) (f. 213v-214)
"Pues que mi triste penar"
- (Juan del ENCINA) (f. 113v)

- "Pues que tú, Reyna del
cielo"
(f. 288v)
- (Juan del ENCINA) "Qué [e]s de ti,
desconsolado"
(f. 51v)
- (Juan del ENCINA) "Quién te traxo, cavallero"
(f. 202v-203)
- (Juan del ENCINA) "Razón, que fuerça no quiere"
(f. 219v-220)
- "Remediá, señora mía"
(f. 221v-222;
f. 222v)
- (Juan del ENCINA) "Sy amor pone las escalas"
(f. 107v-108)
- (Juan del ENCINA) "Soy contento i vos servida"
(f. 37v-38)
- (Juan del ENCINA) "Triste España sin
ventura" (?)
(f. 55v-56)
- (Juan del ENCINA) "Un[a] amiga tengo, hermano"
(f. 203v-204v)
- (Juan del ENCINA) "Ya çerradas son las puertas"
(f. 205v-206)
- (Juan del ENCINA) "Ya no quiero ser vaquero"
(f. 211v-212)
- (Juan del ENCINA) "Ya no quiero tener fe"
(f. 267v-268)
- (Juan del ENCINA) "Ya soi desposado"
(f. 215v-217)
- (Juan del ENCINA) "Yo m[e] estava reposando"
(f. 52v-53)

Juan de Estúñiga

"Mi peligrosa pasión"
(f. 172)

Lucas Fernández

[Vid. supra COMPOSITORES]

- (¿Lucas FERNÁNDEZ?) "Di, por qué mueres en cruz"
(f. 273v)

Cardenal Pedro González de Mendoza

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (MÓXICA) "Dama, mi grand querer"
(f. 5v-6)

Iñigo López de Mendoza

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (Juan CORNAGO) "Señora, qual soy venido"
(f. 38v-39)

Gómez Manrique

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

"Heu mi, sin ventura" (?)
 (f. 181)

Gabriel Mena [¿Gabriel "el Músico?]

[Vid. supra COMPOSITORES]

- (Antón LUCHAS) "¡A la caça! ¡Sus, a caça!"
 [Sólo estrofa IX]
 (f. 227v-228)
- (GABRIEL "el Músico") "Andarán siempre mis ojos" (?)
 (f. 120v-121)
- (GABRIEL "el Músico") "De la dulce mi enemiga" (?)
 [Sólo coplas]
 (f. 129)
- (GABRIEL "el Músico") "La bella malmaridada" (?)
 [Sólo coplas]
 (f. 136)
- (GABRIEL "el Músico") "Queredme bien, cavallero"
 [Sólo copla]
 (f. 105)
- (GABRIEL "el Músico") "Sola me dexaste"
 [Sólo coplas]
 (f. 276v-277)

Juan de Mena

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

"Oya tu merçed y crea"
 (f. 18v-19)

Jorge de Mercado

"Niño amigo, dónde bueno"
 (f. 203)

Alonso Pérez de Vivero

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (Pedro LAGARTO) "Andad, passiones, andad"
 (f. 199v-200)
- (Antonio de CONTRERAS) "Más pierde de lo que piensa"
 (f. 185)
- (Antonio de CONTRERAS) "Qué mayor desventura"
 (f. 229v)

Quirós

- (BRIHUEGA)

"Qué vida terná sin vos" (?)
(f. 130v-131)

Poeta de finales del siglo XV y principios del XVI. Mantuvo relaciones literarias con el Conde de Oliva y Crespí de Valdaura.

Juan Rodríguez del Padrón [o de la Cámara]

[Vid. estudio sobre el

Cancionero Musical de la Colombina]

"Muy triste será mi vida"
(f. 14v-15v).

Diego de San Pedro

(¿1450 -1500?)

"De venir, buen cavallero"
(f. 157)

"Pues tal fruto como vos"
(f. 173)

Poeta castellano posiblemente de origen judío. Estuvo al servicio del maestre de Calatrava don Pedro Girón en torno a 1459; siendo alcaide de la villa de Peñafiel en nombre de éste en 1466. Posteriormente fue oidor del rey y de su consejo.

Garcí Sánchez de Badajoz

(¿Ecija, 1460-1526?)

- (Francisco de PEÑALOSA)

"De mi dicha no s[e] espera"
(f. 220)

- (Pedro de ESCOBAR)

"Lo que queda es lo seguro"
(f. 129)

"Secáronme los pesares"
(f. 119v-120)

Poeta oriundo de Badajoz, quizá de la familia de Diego Sánchez de Badajoz. Considerado en su época como excelente vihuelista.

Juan de Silva

[Conde de Cifuentes]

"La que tengo no es prisión"
(f. 35v-36)

Lope de Sosa

"Alça la boz, pregonero"
(f. 88;
f. 239v-240).

Tapia

- (Juan de SANABRIA) "Descuidad dese cuidado"
(f. 215v)
- (Juan del ENCINA) "Pues que jamás olvidaros"
(f. 20v-21)

Pere Torroella

- (Enrique ¿FOXER?) "Pues serviçio vos desplace"
(f. 17v-18)

Rodrigo de Ulloa

- (Enrique ¿FOXER?) "Pues con sobra de tristura"
(f. 10v-11)

Pedro Manuel de Urrea

- "Mis ojos çiegos [d[e]
amarnos]
(f. 162)

Dos poetas más, en este caso italianos, están representados en el Cancionero Musical de Palacio:

Serafino dell'Aquila
(1466-1500)

- "Vox clamants in deserto"
(f. 65)

Federico I
[Rey de Nápoles]

- "A, la mia gran pena forte"
(f. 221)

Es muy significativo el hecho de que las obras de estos poetas (como se indica en los datos que acompañan a cada composición en III. FORMAS POÉTICAS) fueran conocidas, en su mayoría, antes de que la imprenta las publicara en ediciones individuales o colectivas. Ello nos induce a afirmar que la obra de nuestros poetas renacentistas o bien circulaba de forma manuscrita (lo que reducía su campo de difusión a una sociedad "letrada") o bien se conocía por una transmisión oral u oral-musical [lo que permitía que escritores de esta época llegaran a un público -oyentes- más amplio (entre los oyentes podía

encontrarse otro poeta que podía así transformar -creando nuevas glosas- la composición escuchada)].

El repertorio del Cancionero Musical de Palacio está estrechamente emparentado con otros cancioneros musicales y poéticos de la época, dado que las composiciones que incluye el código, a veces de forma completa, a veces de forma fragmentaria, sirven de base para establecer correspondencias, afinidades, autorías, fechas... con otras composiciones recopiladas en obras coetáneas.⁵⁴

Si debemos concluir que el Cancionero Musical de Palacio es tan sólo un repertorio poético-musical más, también es cierto que es el más extenso y el más representativo de una época de la cultura española muy determinada, haciéndose eco de uno de los grandes objetivos de la política de los Reyes Católicos: conseguir, en este caso a través de la música, **un arte nacionalizado**, exponente del deseo real de unidad religiosa y política. En este sentido, no podía haber mejor representante que el poeta-músico Juan del Encina.

⁵⁴. ROMEU, "Relación del Cancionero Musical de Palacio con otros cancioneros", LMCRRCC, pp. 24-30.

CANCIONERO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA

Higinio Anglés descubrió en 1922 el Cancionero de la Catedral de Segovia, que se conserva entre los fondos de esta catedral, procedente del Archivo del Real Alcázar.¹ El manuscrito se salvó del incendio que en 1862 destruyó el palacio real gracias a que había sido cedido temporalmente al alcázar segoviano. Como afirma Anglés,² el códice musical -que por su papel y formato se parece bastante a los registros de cancillería de la corte catalano-aragonesa- debió ser copiado por dos manos (del f. 1-207 por una y del f. 207 -donde comienzan las obras en castellano- hasta el final por otra) a finales del siglo XV y principios del XVI, haciéndose eco de la ejecución musical en la corte castellana de Isabel la Católica; aunque no exclusivamente en su asentamiento segoviano, dada la itinerancia de la corte real, que solía ir acompañada de una capilla de ministriles y de cantores españoles y extranjeros.

El manuscrito consta de 204 composiciones [algunas canciones francesas, muchos fragmentos de misas

¹. Anglés describe el manuscrito en LMCRRCC, I, pp. 106 y ss. Existe una edición facsímil hecha por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia (Segovia, 1977). Joaquín González Cuenca publica los 37 textos poéticos castellanos recogidos en el códice segoviano en el Cancionero de la Catedral de Segovia. Textos poéticos castellanos (Ciudad Real: Museo de Ciudad Real, 1980).

². Anglés, Ibid., p. 100.

e himnos] en latín, francés, neerlandés, italiano y castellano. Es aspecto sintomático de la realidad musical en la corte castellana la incorporación de un gran número de **COMPOSICIONES EXTRANJERAS:**³

- 34 canciones borgoñonas y franco-flamencas [45 si contabilizamos las repetidas: "J'ay pris amours" (110v; f. 118v; f. 182); "Le souvenir" (f. 116v-117; f. 203v); "Bergironette savosienne" (f. 128v-129; f. 161); "D'ung aultre amer" (f. 160; f. 204)) y "De tous bien[s] playne" (f. 173v; f. 176v; f. 180v-181; f. 194v-195; f. 201; f. 202; f. 202v-203)]:

- A Dieu commant joye y bon tamps
[A Dios le pido alegría y buen tiempo] (f. 178v).
- Aletz, regretz
[Id , pesares] (f. 163v).
- Amours, amours
[Amores, amores] (f. 183v).
- Beaulté d'amours
[Beldad de amores] (f. 190).
- Bergironette savosienne
[Pastorcica savoyana] (f. 128v-129; f. 161).
- Com hier
[Como ayer] (f. 190v).
- Comme femme
[Como mujer] (f. 205v).
- Comme femme desconfortée
[Como mujer desconsolada] (f. 201v).
- Che n'est pas jeu
[Esto no es juego] (f. 163).
- D'ung aultre amer
[De otro amar/De otro amargo] (f. 160; f. 204).
- De tous bien[s] playne
[De todo bien llena] (f. 173v; f. 176v; f. 180v-181; f. 201; f. 202).
- En attendant
[Esperando] (f. 185v).
- Garisse moy
[Cúrame] (f. 191v).
- Jamays
[Nunca] (f. 179v).

³. González Cuenca, *Op. cit.*, pp. 25-29. Conviene destacar el hecho de que frente a las 63 composiciones en castellano, se conservan en el cancionero 119 obras extranjeras, sobre todo borgoñonas y franco-flamencas.

- J'ay bien nori
[He criado bien] (f. 189).
- J'ay pris amours
[He conseguido amores] (f. 110v; f. 118v; f. 182v).
- Je n'ay deul
[No tengo pena] (f. 113v-114).
- Je ne demande
[No pregunto/No pido] (f. 111v-113).
- Je ne fays plus
[Ya no hago] (f. 181v).
- Je ne puis plus
[Ya no puedo más] (f. 192).
- Le souvenir
[El recuerdo] (f. 116v-117; f. 203v).
- Mon pere m'a doné mari
[Mi padre me ha dado marido] (f. 127v-128).
- Mon souvenir
[Mi recuerdo] (f. 164).
- Obliez suis
[Estoy olvidado] (f. 160v).
- Penser en vous
[Pensar en vos] (f. 186v).
- Pour vostre amour
[Por vuestro amor] (f. 187).
- Princesse de toute beaulté
[Princesa de gran hermosura] (f. 175).
- Puis que
[Ya que] (f. 184v).
- Reveille toy, franc cuer
[Despierta, corazón franco] (f. 178).
- Si j'ay parlé aucunement
[Si he hablado alguna vez] (f. 178v).
- Soynt loing ou près
[Esté lejos o cerca] (f. 163).
- Tout a par moy
[Todo, menos yo] (f. 204v-205).
- Vive le noble rey
[Viva el noble rey] (f. 180).
- Vostre amor
[Vuestro amor] (f. 179).

- 30 neerlandesas:

- Adieu, natuerlic leven myn!
[¡Adiós, vida terrena mía!] (f. 164v).
- Als al de weerelt in vruechden leeft
[Cuando todo el mundo en gozos vive] (f. 130v-131).
- Dat ic mijn lijden aldus helen moet
[Que tengo que curarme así de mi sufrir] (f. 159).
- Den haghel ende die calde snee
[El granizo y la fría nieve] (f. 124v-125).
- Een vroylic wesen
[Un alegre ser] (f. 166).
- Groen vink

- [Bella niña] (f. 189v).
- Het es al ghedaen
[Todo está acabado] (f. 183).
- Hoert hier, myn lieve gheselle
[Escucha ahora, mi querida compañera] (f. 173).
- Ic draghe de mutse clutse
[Llevo el gorro descolocado] (f. 131v-132).
- I[c] [e]n hebbe gheen ghelt in myn bewelt
[No tengo dinero en mi poder] (f. 132v-133).
- Ic hoerde de clocskins luden
[Oía repicar las campanitas] (f. 129v-130).
- Ic weinsche alle schoene vrouwen eere
[Deseo honor a todas las mujeres bellas] (f. 133v-134).
- In minen zin
[En mi ánimo] (f. 159v).
- Lacen, adieu, wel zoete
[¡Ay, adiós, muy dulce!] (f. 123v).
- Laet u ghenoughen, lieven Joan
[Acepta que se te complazca, querido Juan] (f. 119v-120).
- Meiskin, es u cutkin zur?
[Muchacha, ¿está cerrado tu coñito?] (f. 134v).
- Mijn alderliefst morselkin
[Mi más querido pedacito] (f. 166v).
- Mijns hefskins bruyn oghen
[De mi [...] los ojos castaños] (f. 177v).
- Moet mij laten u uriendelic schyn
[Tiene que abandonarme su agradable presencia] (f. 165).
- Morkin, ic hebbe verstoelen gheleghe
[Morkin, he estado emboscado] (f. 119).
- Scoen kint
[Bella niña] (f. 189v).
- Sullen wij langhe in drucke moeten leven
[Mucho tiempo hemos de vivir angustiados] (f. 103v).
- T'Andernaken al up den Ryn
[En Andernaken del Rhin] (f. 161v-162).
- T'meiskin was jonc
[La muchacha era joven] (f. 103).
- T'sat een cleen meiskin
[Estaba sentada una muchachita] (f. 121v-122).
- Verlanghen ghi doet miinde herten piin
[Deseo, haces daño a mi corazón] (f. 165v).
- Vruegt ende moet is gar dahin
[Alegría y valor se han ido del todo] (f. 161).
- Wat willen wij metten budel spelen, end ghelt er
[A qué vamos a jugar con la bolsa del dinero] (f. 120v-121).
- Weet ghi wat myn jonghen herten deert
[¿Sabes lo que lastima mi corazón?] (f. 126v-127).
- Zart reyne vru[eg]t
[Tierno, puro gozo] (f. 124v).

- 2 italianas [o tres si se considera como tal "Fortuna desperata", f. 174]:
 - **La Martinella** (f. 197v-198).
 - **Morte que fay** (f. 198v).
- Y tres sin clasificar, ya que sólo el incipit no permite establecer en qué lengua originaria fueron escritas:
 - **Cayphas**
[**Helas**] (f. 185; f. 114v-115; f. 175v; f. 177; f. 184; f. 193v-194);
 - **Fortuna desperata** (f. 115v-116; f. 117v-118; f. 174; f. 182v).
 - **O, Venus vant** (f. 174v; f. 188v).

En la mayoría de estas composiciones, únicamente se transcribe el incipit; además, mal transcrito. A las dificultades de la grafía de la época se unía el desconocimiento del idioma por parte de los copistas-músicos [la única manera de "recordar" la composición era "recordar" el incipit], y éstos unieron todas las piezas bajo la lengua en que suponen se escribieron; algo no muy normal en el resto de los cancioneros musicales, que solían unir las obras por el género, entendiendo género no en sentido poético, sino musical, ya que los términos que utilizan los músicos no se ajustan a la letra, sino a la música.

El manuscrito se hace eco también de obras litúrgicas [f.5-102v; f. 110; f. 135-158v; f. 167-172v; f. 195v-197, f. 200v-105; f. 226-228v]: **MISAS** [enteras: Missa Libenter gloriabor; Missa Rosa playsante; Missa Fortuna desperata..., o fragmentarias: "Credo", "Osanna"...]; **HIMNOS SACROS** y **ORACIONES EN LATÍN**:

- Aleph. Quomodo obscuratum (f. 151v-153);
- Aleph. Vie Syon lugent (f. 153v-155);
- Alleluya (f. 150v);
- Alleluya, Salve virgo mater Dey (f. 151);
- Ave, ancilla trinitatis (f. 156v-157);
- Ave Maria...virgo serena (f. 83v-85);
- Ave Regina celorum (f. 93v-94);
- Ave, rex noster (f. 227v-228);
- Ave, sanctissima Maria (f. 169v-170);
- Ave, verum corpus Domini (f. 155v-156);
- Avee, crux, spes unica (f. 176);
- Benedicamus in laude Jhesu (f. 91);
- Cecus non judicat de coloribus (¿religiosa?) (f. 195v-197);
- Conditor alme siderum (f. 169);
- Credo (f. 63v-65);
- Cujus sacrata viscera (f. 92v; f. 167);
- Domine Jhesu Christe qui hora diei (f. 94v-95);
- Domine, ne memineris (f. 97v-98);
- Domine, non secundum peccata nostra (f. 93; f. 168v);
- Et in terra... Spiritus et alme (f. 65v-67);
- Exortum est in tenebris (f. 92);
- Fecit potentiam (f. 205);
- Fortunata vincineta (¿religiosa?) (f. 112);
- Gaudeamus omnes in Domino (f. 200);
- Gentil spiritus (f. 192v-193);
- Gracias refero tibi, domine Jhesu (f. 167v-168);
- In pace, in idipsum (f. 171v).
[Sólo incipit].
- Imperatrix virginarum (f. 148v-149);
- Inter preclarissimas virtutes (f. 78v-81);
- Juste Judex Jhesu Christe (f. 102v);
- Kyrie...qui expansis (f. 98v);
- Kyrie...qui passurus (f. 100);
- Mater patris et filia (f. 157v-158);
- Mille quingentis verum bis sex (f. 81v-83)
- Missa [sin título] (f. 5; f. 9-11; f. 11v-18; f. 25v-30; f. 45v-54; f. 54v-63; f. 135-142);
- Missa Fortuna desperata (f. 38v-45);
- Missa Libenter gloriabor (f. 18v-25);
- Missa Rose playsante (f. 30v-38);
- Moyses (f. 191);
- My my (¿religiosa?) (f. 186);
- Ne recorderis (f. 228);
- Nec michi nec tibi (f. 187v-188);
- O, bone Jhesu (f. 100v-101);
- O, crux, ave spes (f. 99v);
- O, intemerata (f. 85v-87; f. 172v);
- Omnis spiritus laudet (f. 89v-91);
- Ortus de celo flos est (f. 172);
- Osanna, salvifica tuum plasma (f. 149v-150);
- Pangué Lingua (f. 226v-227);
- Quia [fecit magna]. Magnificat (f. 73v-76; f. 76v-78; f. 142v-145; f. 146-147v);
- Regina celi letare (f. 200v);
- Salve Regina (f. 67v-71; f. 71v-73);

- **Salve sancta facies nostri redemptoris** (f. 148);
- **Salve virgo sanctissima** (f. 87v-89);
- **Sancta Maria, ora pro nobis** (f. 168);
- **Sancte Michael ora** (f. 110);
- **Te Dominum confitemur** (f. 101v-102);
- **Veni, sancte spiritus** (f. 99);
- **Virgo et mater** (f. 95v-97).

La inclusión de numerosas piezas sacras permite suponer que el código debió ser utilizado en ciertas celebraciones litúrgicas; aunque, al mismo tiempo, el incluir también piezas profanas añadiría otra función, la de entretenimiento en las fiestas palaciegas. El cancionero segoviano es claro testimonio de la difusión de la música sagrada por toda Europa; y España, en igual medida, participó de tal difusión. Si bien la compilación se debió gestar en la misma época que el Cancionero Musical de Palacio, este último, frente al Cancionero Musical de la Catedral de Segovia, es un manuscrito aislado de las corrientes europeas.

Las composiciones en castellano recopiladas en el Cancionero Musical de Segovia reflejan un paso más en la evolución de la poesía española durante el final del siglo XV y principio del siglo XVI: prácticamente van desapareciendo las canciones cortesanas medievales (11), y empieza a emerger, triunfante, el villancico (25), que se adueñará, en poco tiempo, del espacio ocupado antes por la canción. Sorprende, sin embargo, que en todo el cancionero no aparezca ni un solo romance (!).

De las 204 composiciones recopiladas, 37 son en castellano [f. 207-226: "Aquí comienzan las obras castellanas" (la composición del f. 216 se da sin texto)] y han sido copiadas como anónimas. Caudal poético

castellano muy reducido, sobre todo si se compara con su coetáneo musical, el Cancionero Musical de Palacio [548 composiciones] y su coetáneo poético, el Cancionero General [242, composiciones]. De estas 37 composiciones, 5 se recogieron en el Cancionero Musical de la Colombina:

- **Al dolor de mi cuydado**
(Colombina, f. 58v;
Segovia, f. 209v);
- **Andad, passiones, andad**
(Colombina, f. 53;
Segovia, f. 220);
- **Juste Judex Jhesu Christe**
(Colombina, f. 95v-97;
Segovia, f. 102v);
- **Magnificat. Quia fecit magna**
(Colombina, f. 99v-100;
Segovia, f. 73v-76; 76v-78; 142v-145;
f. 146-147v);
- **Oya tu merçed y crea**
(Colombina, f. 21v-22;
Segovia, f. 217)

Y doce en el Cancionero Musical de Palacio [dos ya comunes con el Cancionero Musical de la Colombina]; recogiendo, afortunadamente, dos perdidas:

- **Adoramus te, Señor**
(Palacio, f. 275; f. 289v-290;
Segovia, f. 217v);
- **Al dolor de mi cuydado**
(Palacio, f. 29v-30;
Segovia, f. 209v);
- **Amor quiso qu[er] os quisiese**
(Palacio, f. 184. Texto perdido.
Segovia, f. 209v);
- **Andad, passiones, andad**
(Palacio, f. 199v-200;
Segovia, f. 220);
- **Ay, triste que vengo**
(Palacio, f. 207v-208;
Segovia, f. 213v);
- **Damos gracias a ti, Dios**
(Palacio, f. 23v-24;
Segovia, f. 210v);
- **Justa fue mi perdición**
(Palacio, f. 31v-32;
Segovia, f. 207);
- **Oya tu merçed y crea**
(Palacio, f. 18v-19;
Segovia, f. 217);
- **Pues que jamás olvidaros**

- (Palacio, f. 20v-21;
Segovia, f. 208v);
- Qual estávades anoche
(Palacio, f. 178. Texto perdido.
Segovia, f. 214v);
- Romerico, tú que vienes
(Palacio, f. 248v;
Segovia, f. 210);
- Ya no quiero tener fe
(Palacio, f. 267v-268;
Segovia, f. 212v).

De las 37 composiciones en castellano, 11 repiten el esquema formal característico de la **CANCIÓN** cortesana (abba/cddcabba; abab/cdcdabab; abaab/cdcdabaab; abaab/cdcd/abaab; abbaa/cddcabbaa):⁴

- Adoramus te, Señor (f. 217v).
- Al dolor de mi cuydado (f. 209v);
- Cómo nos lievas, amor (f. 224);
- Damos gracias a ti, Dios (f. 210v).
- Harto de tanta porfía (f. 216v);
- Justa fue mi perdição (f. 207);
- Nunca fue pena mayor (f. 209);
- Oya tu merçed y crea (f. 217);
- Peligroso pensamiento (f. 211);
- Por muy dichoso se tenga (f. 213v);
- Pues [que] jamás olvidaros (f. 208v).

Por el contrario, se ajustan al esquema formal del **VILLANCICO** o a alguna de sus variantes (aa/bbba; aab/ccab; ab/cccb; ab/ccab; aa/bbbba; abb/cdcdabb; abc/dedeabc) las siguientes composiciones:⁵

- A del hato. Quién va aí. Yo (f. 212);
- Amor quiso qu[e] os quisiese (f. 213);
- Andad, passiones, andad (f. 220);
- Ay triste, que vengo (f. 213v);
- Con temor y con plazer (f. 225).
[Sólo copla].
- Desdichado fue nacer (f. 225v);
- Desí, flor resplandeciente (f. 211v);
- El descanso de vos ver (f. 212v);
- Gran gasajo siento y[o] (f. 207v-208);

⁴. Isabel Pope, "Musical and metrical form of the villancico. (Notes on its Development and its Role in Music and Literature in the Fifteenth Century)", *Annales Musicologiques*, 2 (1954), pp. 198-199.

⁵. *Ibid.*, pp. 196-199.

- Más lo precio [que] mi Enrique (f. 214);
- No cesé hasta qu[e] os vi (f. 214);
- Nuevas, nuevas de plazer (f. 222);
- Nuevas, nuevas. Por tu fe (f. 222);
- O, qué chapado plazer (f. 210);
- O, si vieras al moçuelo (f. 220v);
- Para verme con ventura (f. 225);
- Por muy dichoso se ten[ga] (f. 213v);
- Qual estávades anoche (f. 214v);
- Quanto más lexos de ti (f. 224);
- Romerico, tú que vienes (f. 210);
- Sobíme a lo alto (f. 226);
- Ve, temor, busca do [e]stés (f. 225v);
- Vos partistes, yo quedé (f. 226);
- Ya no quiero ser vaquero (f. 216);
- Ya no quiero tener fe (f. 212v).

No hemos tenido en cuenta en la clasificación genérica la pieza "Contento soy que doláis..." (f. 211v), puesto que sólo se transcribe el primer verso y una palabra del segundo:

Contento soy que doláis
dolor

Posiblemente se trate de una pieza instrumental o de simple lapsus u olvido del copista.

Si bien desde el punto de vista formal hay 24 composiciones que deben ser consideradas como villancicos, 16 son por el tema y tono villancicos cultos:

- Amor quiso qu[e] os quisiese (f. 213);
- Andad, passiones, andad (f. 220);
- Ay triste, que vengo (f. 213v);
- Con temor y con plazer (f. 225).
[Sólo copla].
- Desdichado fue nacer (f. 225v);
- Dezí, flor resplandeciente (f. 211v).
- El descanso de vos ver (f. 212v);
- No cesé hasta qu[e] os vi (f. 214);
- O, qué chapado plazer (f. 210).
- Para verme con ventura (f. 225);
- Por muy dichoso se ten[ga] (f. 213v);
- Quanto más lexos de ti (f. 224);
- Sobíme a lo alto (f. 226);
- Ve, temor, busca do [e]stés (f. 225v);
- Vos partistes, yo quedé (f. 226);
- Ya no quiero tener fe (f. 212v).

Junto al tema amoroso, las composiciones de hechura culta cantan también -entre la alabanza y la súplica- a la Virgen María y a su Hijo en su nacimiento. Hay un villancico claramente navideño, de alegría ante el recién nacido: "O, qué chapado plazer" (f. 210); otro que conjuga el nacimiento de Cristo con alabanzas a la Virgen como modelo de mujer y madre (en su condición, además, de intercesora en la redención): "Dezí, flor resplandeçiente" (f. 211v) y otro exclusivamente de alabanza mariana: "Ya no quiero tener fe" (f. 212v); es curioso observar cómo algunos versos de este último villancio podrían ser incluidos perfectamente en los tópicos del amor cortés:

sois el fin de mi esperança,
sois mi plazer y alegría,
sois mi bienaventurança;
mi remedio no se alcança,
Señora, sino por vos.

Mis verdaderos amores
ya con vos tenerlos quiero (...)
que, si bien alguno espero,
es por serviros a vos.

Añadir, finalmente, dos canciones: "Adoramus te, Señor", que sorprende por la gravedad de su contenido:

Adoramus te, Señor,
Dios y onbre verdadero,
remedio del grande error
que fizo el padre primero.

¡O, perfeta Majestad
que a todos redimió,
altísima Trinidad
que todo el mundo salvó!
Del diablo nos libró
queriendo ser el cordero.
¡O, salvador por entero,
del mundo remediador!
(f. 217v)

Y "Damos gracias a ti, Dios", que mezcla elementos sagrados [agradecimiento a Dios y a la Virgen] con motivos histórico-políticos [conquista de Granada]:

Damos gracias a ti, Dios,
y a la Virgen sin manzilla,
porque en el tienpo de nos
España cobró su silla.

Si los Godos olvidaron
tus precebtos, feneçieron;
todo lo qu[e] ellos perdieron
castellanos lo an ganado.
Así la graçia de Dios,
obrando tal maravilla,
hizo que viésemos nos
a España cobrar su silla.
(f. 210v)

El Cancionero Musical de Palacio también recoge esta canción, pero con una notable diferencia:

	<u>Cancionero Musical de Palacio</u>	<u>Cancionero Musical de Segovia</u>
v. 7:	"nuestro gran rey don Fernando"	"todo lo que ellos perdieron"
v. 8:	"ganó lo que ellos perdieron"	"castellanos lo an ganado"

Tales variantes no dejan lugar a dudas. El Cancionero Musical de Palacio, más vinculado a la Corte del rey Fernando, no dudó en sustituir a don Pelayo por don Fernando, mientras que el Cancionero Musical de Segovia, directamente relacionado con la corte castellana de la reina Isabel, muestra -según Joaquín González Cuenca- la versión "más acorde con la historia (...). Piénsese que es Castilla quien remata la Reconquista, con la toma de Granada". Ello permite suponer que "la versión de Segovia si no la original, sí es por lo menos más

antigua que la del Cancionero Musical de Palacio, que sería una acomodación algo posterior".⁶

En todo el manuscrito segoviano sólo hemos encontrado tres ejemplos de lírica tradicional:

- el villancico tabernario "Qual estávades anoche" (f. 214v; FRENK, 1588B);
- el estribillo: "Romerico tú que vienes / de donde mi vida está, / las nuevas d[e] allá me da" (f. 210; FRENK, 527); que sirvió a Juan del Encina como pie para una copla culta: "Dame nuevas de mi vida";
- correspondencia del villancico navideño de Encina "Gran gasajo siento y[o]" (f. 207v-208) con el tradicional "Huy, ha, hy, ho" (FRENK, 1294).

Se pueden clasificar estos villancicos tradicionales y pseudo-tradicionales en dos grupos:

1. **Estribillo y coplas "pseudo-tradicionales".**
Es decir, villancicos que, partiendo de un **estribillo tradicional**, desarrollan **glosas aparentemente tradicionales**:
 A del ható (f. 212);
 Gran gasajo siento y[o] (f. 207v-208);
 Más lo precio [que] mi Enrique (f. 214);
 Nuevas, nuevas de plazer (f. 222)
 Nuevas, nuevas. Por tu fe (f. 222);
 O, si vieras al moçuelo" (f. 220v);
 Ya no quiero ser vaquero (f. 216).
2. Villancicos que, partiendo de un estribillo tradicional, desarrollan **glosas cultas**:
 Romerico, tú que vienes (f. 210).

El tema, casi exclusivo, de estas composiciones es el nacimiento del Niño Jesús ["Pues Aquél que nos crió / por salvarnos nació ya"; "a los ángeles oí / qu[e] el Hijo de Dios naçió"; "es naçido el rey de todos"; "tan bonito aquel chiquito"; "es nacido el Mexía"; "parida era María" -quien será "la donzella / relumbrando como

⁶. González Cuenca, Op. cit., p. 72.

estrella"; mientras que San José es "un viejo" al lado de ella]. La mayoría de estos villancicos navideños pudieron formar parte de representaciones teatrales sobre el tema de la Natividad. Los motivos pastoriles ["romerico, tú que vienes"; "ya no quiero ser vaquero / ni pastor"] se unen también con algunos elementos apicarados ["me acosa de su casa / sin favor"; "entré con ella a soldada / porque me mostró cariño / mas por más que [y]o le [aliño] / no me quiere pagar nada"] y festivos ["Gran gasajo siento y[o] / ¡huy! ¡ho!"; "que a todos lo publique / aun para San Pique"].

En todo caso, como puede observarse, escasa lírica tradicional; pero no presencia de piezas que imitan temas tradicionales, sobre todo en la obra de Juan del Encina. Podemos afirmar que, en la época de los Reyes Católicos, la música y la poesía eran algo más que un símbolo de cultura; se convirtieron en el instrumento más idóneo para la propaganda política: revalorizar el arte tradicional y la música histórica hispánica como medio de acercamiento al pueblo. Y su más insigne ejecutor fue, sin duda, Juan del Encina; verdadero artífice de la dignificación o nobilitare de la poesía tradicional, pues la mayoría de sus piezas no son sino recreación de temas literarios y/o musicales tradicionales.

Son de Encina el villancico navideño "Gran gasajo sientoy[o]", de la Segunda Egloga de Navidad y el amoroso: "Ya no quiero ser vaquero", impreso en su Cancionero de 1496. Posiblemente también por el tema y estilo algún otro de los restantes: "Romerico, tú que vienes", puesto que la música es de Encina; "Más lo precio [que] mi Enrique", en el que el "San Pique" del último verso recuerda a los "San Andruejo", "San Junco", "San Botín", "San Contigo" de Encina.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta para encuadrar correctamente el código segoviano es la presencia de obras religiosas y profanas importadas, sobre todo, de las cortes francesa, neerlandesa e italiana, y pertenecientes -como veremos más adelante- a eminentes compositores [Jacobus Obrecht, Heinrich Isaac, Yoset Compère, Alexander Agricola, Josquin des Prés..]. Es indudable que los compositores y músicos franco-flamencos fueron la avanzadilla en la música europea desde finales del siglo XV y a lo largo del siglo siguiente [herederos, en gran medida, de la tradición borgoñona y napolitana]; pero también hay un dato histórico que no podemos dejar pasar por alto: la hija de los Reyes Católicos, Juana "la Loca", se casó en 1496 con Felipe I el Hermoso, hijo de Maximiliano I de Austria y de María de Borgoña y soberano de los Países Bajos; quien llegó a España con su capilla flamenca, heredera de la Corte ducal de Borgoña.⁷ No

⁷. La Corte ducal de Borgoña fue la corte musical europea por excelencia a lo largo del siglo XV; no sorprende, por tanto, que en esta época entre en España toda la etiqueta borgoñona.

parece descaminado imaginar que fuera una mínima demostración de bienvenida al yerno de la reina la acogida en el Cancionero Musical de Segovia de algunas de las más famosas obras franco-flamencas.

Los compositores de la denominada **escuela franco-flamenca** identificados por Anglés son Adam, Alexander Agricola, Jacobus Barbiru, Antoine Brumel, Antoine Busnoys, Caron, Yoset Compère, Petrus Eline, Johannes Farrer, Groen Heyne, Johannes Joye, Johannes Martini, Marturiá, Jacobus Obrecht, Matheus Pipelare, Josquin des Prés, Roelvrin, Johannes Tinctoris y Heinrich Ysaac. Damos a continuación varios datos sobre estos compositores, que aportan alguna luz sobre el encuadre cronológico del cancionero:

COMPOSITORES	→ EXTRANJEROS
---------------------	----------------------

ADAM [?]

"A Dieu commant joye"
(f. 178v)
"De tous bien playne"
(f. 201)

Alexander AGRICOLA
(1446-1506)

"Ave, Sanctissima Maria"
(f. 169v-170)
"Comme femme desconforté[e]"
(f. 201v)
"De tous biens playne"
(f. 173v;
f. 180v-181)
"D'ung aultre amer"
(f. 160)
"Elaes [Helas]"
(f. 175v;
f. 193v-194)
"Gaudeamus omnes in Domino"
(f. 200)
"In meinen zin"
(f. 159v)

"Je n'ay d[u]eul"
 (f. 113v-114)
 Magnificat
 (f. 73v-76)
 "Mijn alder liefste
 moeselkin"
 (f. 166v)
 Missa
 (f. 135-142)
 "O Venus vant"
 (f. 174v;
 f. 188v)
 "Oblier suis"
 (f. 160v)
 "Princesse de toute beauté"
 (f. 175)

Natural posiblemente de Flandes. También llamado **Alexander o Alexander de Alemania** [puesto que a los flamencos afincados en España o en Italia se les consideraba, normalmente, como "alemanes", poniendo en evidencia el dominio y autoridad del soberano germano]. En 1472 estuvo al servicio de Galeazzo Maria Sforza en Milán; también residió durante algún tiempo en Florencia (1470), Mantua (1474) y Cambrai (1474-1476). En 1500 estuvo al servicio de **Felipe el Hermoso**.

Jacobus BARBIRAU

"Een vroylic wesen"
 (f. 166)

Maestro de capilla de la Catedral de Antwerp en Amberes, donde le sucedió en el cargo Jacobus Obrecht.

Antoine BRUMEL (c. 1460-c. 1515)

"Ave ancilla trinitatis"
 (f. 156v-157)
 "Ave, crux, spes unica"
 (f. 176)
 "Jamays"
 (f. 179v)
 Magnificat
 (f. 142v-145)
 "Mater patris et filia"
 (f. 157v-158)
 "Pour votre amour"
 (f. 187)

Notable compositor holandés, discípulo de Johannes Ockeghem y contemporáneo de Josquin des Prés. En 1482 fue heurier de la catedral de Chartres. En 1497, miembro del coro de Lyon. Desde 1498 y hasta 1500, Maitre des enfants en Notre Dame.

A partir de 1505 Maestro di capella de Alfonso I de Ferrara.

Antoine BUSNOYS

(c. 1430-1492)

"Fortuna disperata"

(f. 174)

"Je ne demande"

(f. 112v-113)

Compositor brillantísimo, junto a Jacobus Obrecht, Johannes Ockeghem (de quien fue discípulo) y otros maestros, de la escuela franco-flamenca. En 1467 fue chantre de la corte de Carlos "el Temerario", duque de Borgoña, y desde 1477 hasta 1482 estuvo al servicio de su hermana, María de Borgoña. Rector cantoriae de la Iglesia de Sant Saveur en Brujas.

CARON

"Elaes [Helas]"

(f. 114v-115)

Discípulo de Dufay en Cambrai.

Yoset COMPÈRE.

(m. XV - 1518)

"Beaulté d'amours"

(f. 190)

"Cayphas"

(f. 185)

[Vid. Johannes MARTINI]

"Elas [Helas] Abraham"

(f. 184)

"En attendant"

(f. 185v)

"Garisse moy"

(f. 191v)

"J'ay bieu huwer"

(f. 182)

"Je ne fays plus"

(f. 181v)

"Je ne puis plus"

(f. 192)

"Mon père m'a donné"

(f. 127v-128)

"Puisque"

(f. 184v)

"Reveille toy franc cuer"

(f. 178)

"Si j'ay parle aucunement"

(f. 178v)

"Ve ci la dancha barberi"

(f. 125v-126)

"Vergironette sans sienne"

(f. 161)

"Vive el noble rey"
(f. 180)

Discípulo de Johannes Ockeghem. Niño de coro en Saint Quentin, y canónigo y canceller de la misma iglesia. Chantre ordinaire de Carlos VIII en 1486. Fue considerado en su época como uno de los contrapuntistas más hábiles.

Petrus ELINE

"Adieu natuerlic leven myn"
(f. 164v)
"Dat ic myn lijden"
(f. 159)
"Hoert hier, myn lieve gheselle"
(f. 173)
"Verlanghen ghij doet miinde herten piin"
(f. 165v)

Johannes FARRER

"Domine, non secundum peccata nostra"
(f. 93)

Groen HEYNE
[¿Heyne von Ghizeghem?]

"Aletz regretz"
(f. 163v)
"Amours, amours"
(f. 183v)
"Che n'est pas jeu"
(f. 163)
"Mon souvenir"
(f. 164)
"Penser à vous"
(f. 186v)

Chantre de la Capilla de la Catedral de Cambrai. Desde 1462 sirvió en la corte de Carlos "el Temerario".

Johannes JOYE

"J'ai bien nori"
(f. 189)

Johannes MARTINI
(murió a. 1492)

"Cayphas"
(f. 185)
[Vid. Yoset **COMPÈRE**]
"Groen vink"
(f. 189v)

"J'ay pris amours"

(f. 110v)

"O intemerata"

(f. 172v)

De origen flamenco. En 1475 estuvo al servicio del duque Hércules I de Ferrara; también estuvo durante algún tiempo en Mantua. Algunas de sus Misas y composiciones sacras fueron publicadas por Petrucci en sus libros de Frottole.

MARTURIÁ

"Conditor alme siderum"

(f. 169)

Jacobus OBRECHT

(Utrech, c. 1450 - Ferrara, 1505)

"Als al de weerelt in
vruechden leeft"

(f. 130v-131)

"Ave, Maris Stella"

(f. 158v)

"Benedicamus in laude Jhesu"

(f. 91)

"Cuius sacrata viscera"

(f. 92v;

f. 167)

"Den haghel ende die calde
snee"

(124v-125)

"Ic draghe de mutse clutse"

(f. 131v-132)

"Ic hoerde de clocskins
luden"

(f. 129v-130)

"Ic weinsche alle schoene
vrouwen eere"

(f. 133v-134)

"I[ce]n hebbe gheen ghelt in
myn bewelt"

(f. 132v-133)

"Inter preclarissimas
virtutes"

(f. 78v-81)

"Lacen adieu, wel zoete"

(f. 123v)

"Laet u ghenougen, liever
Joan"

(f. 119v-120)

"Meiskin es u cutkin zu"

(f. 134v)

"Mille quingentis verum bis
sex"

(f. 81v-83)

Missa

- (f. 25v-30)
 Missa Fortuna desperata
 (f. 38v-45)
 Missa Libenter gloriabor
 (f. 18v-25)
 Missa Rose playsante
 (f. 30v-38)
 "Moet my laten vriendelic
 schiin"
 (f. 165)
 "Nec michi nec tibi"
 (f. 187v-188)
 "Omnis spiritus laudet"
 (f. 89v-91)
 "Regina celi letare"
 (f. 200v)
 Salve Regina
 (f. 71v-73)
 "Sullen wij langhe in drucke"
 (f. 103v)
 "T'meiskin was jonc"
 (f. 103)
 "T'saat een cleen meiskin"
 (f. 121v-122)
 "Waer sij dij Han"
 (f. 122v-123)
 "Wat willen wij metten budel
 spelen"
 (f. 120v-121)
 "Weet ghij wat myn jonghen
 herten deert"
 (f. 126v-127)
 "Xriste, si dedero"
 (f. 170v)

Considerado el mejor compositor de la época tras Josquin des Prés. Maestro de capilla en su ciudad natal hasta que en 1474 entró como cantor al servicio de Hercules I de Ferrara. De vuelta a Utrecht, se dedicó a la enseñanza de la música, dirigiendo en 1476 a Erasmo (entonces niño de coro). En 1483-1485 formó parte de la capilla musical de la Catedral de Cambrai. Succentor de San Donato en Brujas y capellán de Nuestra Señora de Amberes (donde sucedió en el cargo a Jacobus Barbiru) hasta 1498. Regresa a Italia en 1504 donde muere a causa de la peste. Petrucci imprimió, por primera vez, en sus Frottole. Libro primo (Venecia, 1504), algunas de las misas más famosas de Obrecht.

Matheus PIPELARE
 (Lovaina)

- "Exortum est in tenebris"
 (f. 92)
 "Mijns hefskins bruyn oghen"
 (f. 177v)
 Missa

(f. 54v-63)
 "Morkin ic hebbe"
 (f. 119)

Director de coro de la Ilustre Hermandad de
 Nuestra Señora del Hertogenbosv (c. 1497 - c.
 1500).

Josquin des PRÉS

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Ave Maria...virgo serena"
 (f. 83v-85)
 "Fortuna desperata"
 (f. 182v)
 "In pace, in idipsum"
 (f. 171v)
 Magnificat
 (f. 76v-78)
 Missa
 (f. 11v-18)
 "O intemerata"
 (f. 85v-87)
 "Verginorette savosienne"
 (f. 128v-129)

ROELVRIN [ROELRRIN]

"De tous bien playne"
 (f. 202v-203)
 "Vrucht ende moet is gar
 dahin"
 (f. 161)
 "Zart reyne vrucht"
 (f. 124v)

Johannes TINCTORIS

(Poperinghe, c. 1446 - Nivelles, 1511)

"Comme femme"
 (f. 205v)
 "D'ung aultre amer"
 (f. 204)
 "De tous bien playne"
 (f. 202)
 "Fecit potentiam" (?)
 (f. 205)
 "Le souvenir"
 (f. 116v-117;
 f. 203v)
 "Tout a par moy"
 (f. 204v-205)

Compositor contemporáneo de Antoine Busnoys y
 Johannes Ockeghem [compositor, curiosamente, no
 representado en el Cancionero Musical de Segovia].

En 1475 era maestro de capilla del rey Ferrante de Nápoles. En 1478 el rey le envió a Francia y a los Países Bajos con el fin de contratar músicos para su capilla. En Cambrai conoció a Dufay, maestro del coro de niños de Chartres. No regresó a Italia y murió siendo canónigo de la iglesia de Nivelles. Gran teórico de su época,⁸ Doctor en derecho canónico y civil y matemático.

Johannes URREDE

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (¿García Álvarez de Toledo?) "Nunca fue pena mayor"
(f. 209)
- Pange Lingua
(f. 226v-227)

Heinrich YSAAC (ISAAC, YZAC)
(Brabante, 1460 - Viena, 1517)

- "Ave regina celorum"
(f. 93v-94)
- "Com hier"
(f. 190v)
- "De tous biens playne"
(f. 176v;
f. 177)
- "Elaes [Helas]"
(f. 175v)
- "Fortuna desperata"
(f. 115v-116;
f. 117v-118)
- "Gentile spiritus"
(f. 192v-193)
- "Gracias refero tibi, Domine
Jhesu"
(f. 167v-168)
- "Het is al ghedaen"
(f. 183)
- "La Martinella"
(f. 197v-198)
- Missa
(f. 45v-54)
- "Moyses"
(f. 191)
- "My, my"
(f. 186)
- "Ortus de celo flos est"
(f. 172)
- "Salve virgo sanctissima"
(f. 87v-88)

⁸. Johannes Tinctoris fue el autor del diccionario de música más antiguo conocido, Terminorum musicae diffinitorium (Napoles, 1475). Su tratado musical más importante fue De inventione usu musicae (1487), extracto de una obra mucho más amplia que no llegó a publicarse y que comprende una serie de pequeños tratados.

"Vostre amour"

(f. 179)

Quizá el compositor más "heterogéneo" y "cosmopolita" de la época, ya que compuso en todos los géneros europeos. Nativo de Brabante o del Flandes oriental. Cerca de 1484 residió en la corte de Lorenzo el Magnífico⁹; también visitó otras ciudades italianas (Constanza, Ferrara, Florencia). Estuvo al servicio del emperador Maximiliano I de Viena, ciudad donde murió en 1517. Llamado por los italianos Arrigo Tedesco ('Enrique el Alemán'); su testamento le da el nombre de Ugonis de Flandria.¹⁰

COMPOSITORES → **ESPAÑOLES**

Entre los compositores españoles, Pedro Lagarto, Juan Gijón y Francisco de la Torre están ya representados en el Cancionero Musical de la Colombina y en el Cancionero Musical de Palacio; Juan Anchieta, Juan del Encina y Alonso de Mondéjar sólo en el Cancionero Musical de Palacio:

Juan ANCHIETA (ANXETA)

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Conditor alme siderum"
(f. 169)

Credo
(f. 63v-65)

"Domine Jhesu Christe qui
hora diei"

(f. 94v-95)

"Domine, ne memineris" (?)

(f. 97v-98)

"Domine, non secundum peccata
nostra"

⁹. Heinrich Ysaac es el autor de la música del drama religioso San Giovanni e San Paolo, escrito por Lorenzo de Médicis; siendo, además, profesor de sus hijos. También era conocido en Florencia por componer cantos profanos para las fiestas de Carnaval.

¹⁰. Su canto Inspruck, ich muss dich lassen se convirtió, a raíz de la Reforma protestante, en canto coral de la iglesia evangélica.

- (f. 168v)
 "Et in terra...Spiritus et
alme"
 (f. 65v-67)
 "Kyrie...qui expansis" (?)
 (f. 98v)
 "Kyrie...qui passurus" (?)
 (f. 100)
 Magnificat
 (f. 142v-145)
 "O bone Jhesu"
 (f. 100v-101)
 "O crux, ave spes" (?)
 (f. 99v)
 "Sancta Maria, ora pro
 nobis" (?)
 (f. 168)
 "Te Dominum confitemur" (?)
 (f. 101v-102)
 "Veni, sancte spiritus" (?)
 (f. 99)
 "Virgo et mater" (?)
 (f. 95v-97)

Juan del ENCINA

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- (Juan del Encina) "Ay, triste que vengo"
 (f. 213v)
- "Para verme con ventura"
 (f. 225)
- (Tapia) "Pues [que] jamás olvidaros"
 (f. 208v)
- (Juan del Encina) "Romerico, tú que vienes"
 (f. 210)
- (Juan del Encina) "Ya no quiero ser vaquero"
 (f. 216)
- (Juan del Encina) "Ya no quiero tener fe"
 (f. 212v)

Juan GIJÓN

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "Al dolor de mi cuydado"
 (f. 209v)

Pedro LAGARTO

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "Andad, passiones, andad"
 (f. 220)

Alonso de MONDEJAR

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- "Ave, rex noster"
 (f. 227v-228)

Francisco de la TORRE

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- "Damos gracias a Dios"
 (f. 210v)
- (¿Costana?) "Justa fue mi perdición"
 (f. 207)
- "Peligroso pensamiento"
 (f. 211)

Todos los compositores extranjeros representados en el Cancionero Musical de Segovia desarrollaron su labor en torno a la última década del siglo XV y principios del siglo XVI, vinculados a Francia, los Países Bajos e Italia. Por su parte, los compositores españoles estuvieron todos al servicio de la Capilla de los Reyes Católicos; en el caso de Juan Anchieta, también en la del príncipe Juan y en la de la reina doña Juana "la Loca", esposa de Fernando el Hermoso.

POETAS

García Álvarez de Toledo

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- (Johannes URREDE) "Nunca fue pena mayor"
 (f. 209)

Costana

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

- (Francisco de la TORRE) "Justa fue mi perdición" (?)
 (f. 207)

Juan del Encina

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- (Juan del ENCINA) "Ay, triste que vengo"
 (f. 213v)
- "Gran gasajo siento yo"
 (f. 207v-208)
- "Por muy dichoso se ten[ga]"
 (f. 213v)

- (Juan del ENCINA) "Ya no quiero ser vaquero"
(f. 216)
- (Juan del ENCINA) "Ya no quiero tener fe"
(f. 212v)

Juan del Encina es el poeta más representado en el código segoviano; aunque sin llegar a la cantidad de composiciones que recoge su coetáneo el Cancionero Musical de Palacio.

Juan de Mena

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

"Oya tu merçed y crea"
(f. 217)

En conclusión, el Cancionero Musical de Segovia puede ser fechado:

- con posterioridad a 1496, ya que incluye composiciones del Cancionero de Juan de la Encina, publicado en Salamanca en 1496; y la boda entre la infanta Juana y Fernando el Hermoso tuvo lugar también ese mismo año [en todo caso, de lo que no cabe duda es de que fue posterior a la conquista de Granada: "todo lo que" "los Godos perdieron", "castellanos lo [h]an ganado"];

- y con anterioridad a 1504, año en que murió doña Isabel; pues el manuscrito salió de manos castellanas, para la corte de la reina Católica (bien para su capilla real; bien nos atrevemos a insinuar, de forma itinerante, para la de sus hijos; posiblemente para la de la infanta doña Juana).

El Cancionero de la Catedral de Segovia nos permite vislumbrar -todavía tenue, però significativamente- uno de los caminos tomados por la

lírlica renacentista: la continua mezcla de religioso y profano; ámbito público y palaciego; y, sobre todo, maridaje continuo entre poesía/música culta y tradicional; dando lugar a imitaciones, transcreaciones y recreaciones pseudo-tradicionales, elaboradas por los poetas cortesanos.

Ms. 454 DE LA BIBLIOTECA CENTRAL DE BARCELONA O
CANCIONERO MUSICAL DE BARCELONA

Dentro del repertorio polifónico vocal religioso y profano de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, el Cancionero Musical de Barcelona (Barcelona, Biblioteca Central, M. 454) contiene una importante (aunque relativamente escasa) colección de composiciones poético-musicales. El manuscrito fue comprado por la Diputación Provincial de Barcelona en 1892 a la Biblioteca Musical Carreras y Dagas.¹ La ausencia de una edición moderna del cancionero -que permanece todavía inédito- dificulta extraordinariamente su estudio. El manuscrito, en piel y con correas, con un sobre en el lomo que recoge "Fragmentos de códices hallados en la lomera de ese manuscrito al restaurarlo" [en total, 7; fecha del 29-V-1958], se encuentra en un deplorable estado y con algunas hojas cortadas. Según Anglés,² debió ser copiado por varias manos y en diferentes épocas; en el f. 12 se lee la fecha de "1530"; en el f. 16v: "1532"; en el f. 140: "1525"; en el f. 162: "1532" y al final, junto con diversas firmas, dibujos y anotaciones figura la inscripción: "Al muy Prepotente Don Johan el Segundo" y

1. Descripción y contenido del manuscrito en Anglés, LMCRRCC, I. Polifonía religiosa (Barcelona: C.S.I.C, 1960), pp. 112-115. Aun reconociendo los numerosos fallos, hemos seguido la foliación de Anglés al citar los motetes, himnos sacros y partes de misas, no así a la hora de señalar las piezas profanas, puesto que en su descripción omite muchas de ellas. Desgraciadamente, no existe todavía una edición moderna del cancionero con un estudio detallado de las composiciones que recopila.

2. Ibid.

una fecha: "1535". Posiblemente el repertorio del manuscrito debió compilarse entre la fecha más antigua, 1525 y la más reciente, 1535.

La mayoría de las composiciones son **MOTETES**,

HIMNOS SACROS o partes de **MISAS**, escritos en latín³:

- **Abi[i]t Jhesus trans mare** (f. 141v-143);
- **Agnus Dei** (f. 46v-48);
- **Aleph. Quomodo sede** (f. 169-170);
- **[A]lleluya, Dulcis mater, dulci nato** (f. 43v-44; f. 73v);
- **Anima mea liquefacta est** (f. 130v-131);
- **Ave, Maria, gratia plena** (f. 124v-126; f. 126v-127);
- **Ave, Maria, tu indivus (!) trinitatis** (f. 122v-124);
- **Ave, sanctissima Maria** (f. 117; f. 140v-141; f. 167v-168);
- **Ave, vere sanguis Domini** (f. 65v-66);
- **Ave, verum corpus in ara crucis** (f. 82v-83);
- **Beata nobis gaudia** (f. 18v);
- **Benedicamus** (f. 68v; f. 69; f. 73v);
- **Benedicta et venerabilis** (f. 41v-43);
- **Canon. Quinque venatores sequebantur leporem unum** (f. 171);
- **Canon, Undecim apostoli secuti sunt Petrum** (f. 171);
- **Clamabat autem mulier cananea** (f. 161v-162);
- **Dixit Dominus** (f. 72v; f. 161; f. 167v);
- **Donec ponam inimicos** (f. 73);
- **[F]elix namque es** (f. 44v-45);
- **In illo tempore: Apprehendit Pilatus Jesum** (f. 105v-106);
- **In passione positus** (f. 139v-140);
- **Intemerata virgo** (f. 128v-130);
- **Kyrie...qui passurus** (f. 170bisv);
- **Magnificat**
[Quia fecit magna] (f. 69v-72; f. 83v-87; f. 87v-91; f. 91v-94; f. 94v-98; f. 98v-104; f. 108v-116; f. 120v-122; f. 152v-153; f. 158v-160; f. 178v-179).
- **Mater patris, nacti nata** (f. 138v-138bis);
- **Memorare piisima** (f. 162v-163);
- **Missa [sin título]** (f. 21v-30; f. 30v-37; f. 74-82; f. 137v);
- **Missa. Le om'arné** (f. 49v-59);
- **Missa. Mente tota** (f. 4v-12);
- **Missa. Rex virginum** (f. 38v-41);
- **Ne recorderis** (f. 68; f. 73);

³. Característica común con el Cancionero Musical de Segovia, repertorio que recoge también un gran número de composiciones religiosas.

- O admirabile commercium (f. 104v-105);
- O beata viscera Marie virginis (f. 48v-49);
- [O] beate Sebastiane (f. 15; f. 16v-17);
- O, bone Jhesu (f. 135v-136);
- O pulcherrima mulierum (f. 61v-64);
- Orsus, orsus bus dro [sic] (f. 155v-157);
- Pangue Lingua (f. 148v-149);
- Passio (f. 163v-164);
- Precor te, Domine (f. 66v-67v);
- Propter gravamen (f. 133v-135);
- Quam pulchra es (f. 164v-166);
- Regina celi letare (f. 176v-178);
- Sacris Solemniis (f. 151v; f. 152);
- Salve Regina (f. 60v-61; f. 107v-108);
- Salve, Sancta Parens (f. 37v-38);
- Sancta Mater, istud agas (f. 64v-65);
- Sancta Trinitas (f. 166v-167);
- Sancte Michael ora (f. 127v-128);
- Sanctus (f. 45v-46);
- Sile fragor, at verum tumultus (!) fuge pavor (f. 131v-133);
- Tribularer si nescirem (f. 138bisv-139);
- Ut queant laxis (f. 19-20; f. 149v-150);
- Veni, Creator Spiritus (f. 117v-118; f. 118v-119);
- Verbum patris hodie (f. 160v).

Hemos podido identificar 28 composiciones en castellano; una de ellas sólo con el incipit parcial: "Los braços traygo..." (f. 142) y la composición "Tanto tarda mi pesar" (f. 117) con sólo dos versos.

El repertorio poético-musical en castellano del códice puede ser clasificado, genéricamente, en romances, canciones y villancicos (cultos, tradicionales / "pseudo-tradicionales").

Sólo un **ROMANCE** se incluye en el manuscrito: "Los braços traygo..." (f. 142), incipit fragmentario del romance carolingio "Los braços traygo cansados", que alude a la muerte de don Beltrán.

En cuanto a las **CANCIONES**, únicamente dos piezas siguen el esquema propuesto para la canción medieval;⁴ aunque una de ellas con cierta variación:

- **Mi dolor está encubierto** (f. 184):
abba/cddcabba.

Canción típicamente cortesana, en la que se expresa la necesidad de mantener en secreto el amor [⇒ dolor] del caballero: "Mi dolor está encubierto / porque si descubro el mal / no ay quien no quede mortal / de invidia de verme muerto";

- **Virgen Reyna Gloriosa** (f. 116v).

Dos redondillas sin refrán o estribillo inicial: **abbacddc.**

Canción pasionística que poetiza el sufrimiento de la Virgen ante la crucifixión de su Hijo ["Vyrge, Reyna gloriosa, / tus sentidos olvidabas / quando la muerte gustabas / del tu Hijo dolorosa"].

El resto son **VILLANCICOS**,⁵ aunque en el manuscrito sólo reciba tal denominación la pieza tradicional "Y la mi cinta dorada" (f. 189), al margen de la cual aparece la rúbrica Villancico.

Desde el punto de vista de tono y contenido, podemos clasificar estos villancicos, como hemos venido haciendo hasta ahora en el análisis de los restantes repertorios polifónicos vocales, en cultos y tradicionales/"pseudo-tradicionales".

Son villancicos cultos por el tono artificioso de la expresión:

Lírico-amorosos

- El refrán de **Amor, pues nos das plazer** (f. 141v).

⁴. Isabel Pope, "Metrical and musical form of the villancico. (Notes on its Development and its Role in Music and Literature in the Fifteenth Century)", Annales Musicologiques, 2 (1954), pp. 198-199.~

⁵. Según el esquema propuesto por Pope, que es el que hemos venido siguiendo. Ibid.

La composición retoma el tópico poético cortesano de vivir \Rightarrow morir por amor: "Amor, pues nos das plazer, / también dolor, / di cual es lo mejor";

- **Camino de Santiago** (f. 180v). Compara poéticamente el motivo amoroso de la partida con el peregrinaje a Santiago de Compostela: "Camino de Santiago, con más fe que devoción / mi cuerpo solo se parte / dexando su coraçón";
- **Encúbrase el mal que siento** (f. 189);
- **Llenos de lágrimas tristes** (f. 185);
- **Pelayo, ten buen esfuerço** (f. 179). De expresión poética culta, dentro de un ambiente bucólico totalmente artificioso y con conceptos y maneras cortesanas. Música y posiblemente también texto de Encina;
- **Si n[o] os huviera mirado** (f. 184v);
- **Si sentís lo que yo siento** (f. 183);
- **Tanto tarda mi pesar** (f. 117v);
- **Triste de mí, qué haré** (f. 184v);

Navideños:

- **Dadnos, Señora, aguinaldo** (f. 155v). Mezcla la alegría por el nacimiento de Cristo con una ferviente súplica a su Madre, para que interceda ante Dios: "rogat por los pecadores (...) / ahora que estáys parida" y que recoge algunas exclamaciones en latín: "o vos, Virgen, mater dei";
- **Pues tan fuerte nos festeja** (f. 182v);
- **Quién cumplió nuestro deseo** (f. 17v). Villancico de hechura cortesana, que canta el nacimiento de Jesús: "ya es nascido el Mexías prometido / en el viejo testamemto"; haciendo referencia a la escritura del hecho por el apóstol San Mateo en el Nuevo Testamento: "quién lo dixo, di Mateo. / Mi fe, yo lo dixe, yo" y que intercala expresiones en latín: "gloria in excelsis deo", "gran consuelo, gratis deo";
- **Viva tal pastor** (f. 181). De motivo navideño, aunque mezclado con elementos pastoriles, puramente metafóricos. El "pastor", "obejero" o "mayoral" del hato no es otro que Jesús, y el "ganado" los fieles cristianos.

Pastoriles

- **Di, pastorcico, pues vienes** (f. 117). Villancico, en principio, de tema y tono pastoril, pero que encubre un segundo sentido amoroso. El enamorado utiliza como confidente al "pastorcico"; "mi bien y cuidado" es la amada; "mi ganado" es mi amor: "Di,

- pastorcico, pues vienes / do [e]stá mi bien y cuidado, / ¿qué tal queda mi ganado?";
- **Los que a nuestro rabadán** (f. 182). Villancico pastoril que incorpora un fabordón en latín.

Morales

- **Tiempo bueno, tiempo bueno** (f. 188v). Expresa la añoranza del pasado frente a la angustia del presente.

Son villancicos tradicionales o "pseudo-tradicionales":

- **Aquel pastorcico, madre** (f. 117v; FRENK, 568A). [Aparece como parte de la ensalada **Por las sierras de Madrid** en el Cancionero Musical de Palacio, f. 217v];
- **Gentil cavallero** (f. 174v; FRENK, 1682);
- **Paxarillo que vas a la fuente** (f. 179; FRENK, 15);
- **Y la mi cinta dorada** (f. 189; FRENK, 237).

Como estribillos "populares" da Frenk los siguientes:

- **Ay, dime, señora, di** (f. 189v; FRENK, 562);
- **Perdí mis amores** (f. 184; FRENK, 261) y
- **Pues no me queréys hablar** (f. 183v; FRENK, 674A).

Hemos de reconocer nuestras dudas a la hora de considerarlos como "populares". En todo caso, las coplas no lo son; recogiendo temas característicos de la lírica culta trovadoresca: "si me fuere, a ti, señora, / dexaré mi libertad"; "pienso perderme / pensando perderos"; "no dygáys, amor, no puedo, / que me matáys"; "pues tanto lo alongáys, / mal me queréys. / Si de otra me enamorare / no me culpéys".

En cambio sí podría ser considerado "popular" el villancico **En comience ora, Juanillo** (f. 181v), que, curiosamente, no recoge Frenk; composición de tono bastante apicarado: "En comience ora, Juanillo, / (...)

lo que acostumbran cantar / las que van a bañar / su pajillo".

Como podemos apreciar, prácticamente ha desaparecido la canción medieval, siendo sustituida por el villancico; lo que nos hace pensar que hemos entrado ya plenamente en el siglo XVI.

Entre los compositores representados en el Cancionero Musical de Barcelona, Pedro Juan Aldomar, Johannes Anchieta, Lope de Baena, Brumel, Juan del Encina, Pedro de Escobar, Gabriel "el Músico", Alonso de Mondéjar, Petrus de Monte, Francisco de Peñalosa, Josquin des Prés y Johannes Urrede han sido ya estudiados en los repertorios anteriores. Son compositores nuevos, Cubells, Cuvenor, Antoine de Févin, Mateo Flecha ["el Viejo" o "el tío"], Gaspar [Weerbecke], Petrus de Monte, Cristóbal de Morales, Johannes Mouton, Pastrana, Prederiaca, Quexada, Ribafrecha e Ylario.

COMPOSITORES	→ EXTRANJEROS
--------------	---------------

BRUMEL

[Vid. estudio sobre el Cancionero Musical de Segovia]

Magnificat

(f. 94v-98)

CUBELLS (?)

Magnificat

(f. 69v-72)

CUVENOR [¿SUVENOR?]

Missa

(f. 74-82)

Antoine de FÉVIN

[Arras, c. 1480- Blois, c. 1512]

Missa "Mente Tota"

(f. 4v-12)

"Sancta Trinitas"

(f. 166v-167)

Fue llamado el "Félix emulador de Josquin"; pues utilizó muchos de los motetes de Josquin de Prés -igual que hiciera Willaert- para componer misas; por ejemplo, la Missa. Mente tota (f. 4v-12), incluida en el manuscrito, se basa en la quinta de las siete partes de Vultum tuum deprecabuntur de Josquin.

GASPAR [Gaspar WEERBECKE]

[Oudenarde-cerca de Gante, c. 1445]

"O beate Sebastiane"

(f. 16v-17)

Estuvo en la capilla musical de Galeazzo Maria Sforza de Milán, viajando en 1472 y 1473 a contratar cantores franco-flamencos. Desde 1481 y hasta 1489 perteneció al coro papal. En 1490 ingresó en la capilla de Felipe el Hermoso; en 1499 volvió a la capilla real hasta 1509.

Petrus de MONTE

"Benedicamus"

(f. 69)

Johannes MOUTON

[Hollingue, ult. tercio XV - St. Quentin, 1522]

"O beate Sebastiane"

(f. 15)

"O pulcherrima mulierum"

(f. 61v-64)

Ha sido considerado como el más dotado de los imitadores de Josquin des Prés (de quien fue discípulo). Perteneció al coro de Notre Dame de Nesle (1477-1493); en 1500 fue director de los niños del coro de la catedral de Amiens y luego de Grenoble. En 1513 estuvo en la capilla de Luis XII y a la muerte de éste en la de su sucesor, Francisco I. Maestro de Adrian Willaert.

FREDERICAC

Magnificat

(f. 83v-87)

Josquin des PRÉS

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Segovia]

"Ave Maria, gratia plena"
(f. 124v-126)

RIBAFRECHA [RIBRAFRECHA]

"Quam pulchra es"
(f. 164v-166)

Johannes URREDE

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

Pange Lingua
(f. 148v-149)

YLARIO

"O admirabile commercium"
(f. 104v-105)

"Sy dedero"
(f. 106v-107)

COMPOSITORES → ESPAÑOLES

Pedro Juan ALDOMAR

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Di, pastorçico, pues vienes"
(f. 117)

Juan ANCHIETA

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

Missa. "Rex virginum"
(f. 38v-41)

"Salve, Regina"
(f. 60v-61)

"Salve, sancta parens"
(f. 37v-38)

Lope de BAENA

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Amor, pues nos das plaçer"
(f. 143v)

"Vyrgen Reyna gloriosa"
(f. 119v)

Juan del ENCINA

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- (Juan del Encina)

"Pelayo, ten buen esfuerço"
(f. 170bis)

Pedro de ESCOBAR

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

"Clamabat mulier"
 (f. 161v-162)

Mateo FLECHA "el Viejo"

[Prades, c. 1481 - 1553]
 - (¿Soria?)

"Encúbrase el mal que siento"
 (f. 180)
 "Si sentís lo que yo siento"
 (f. 174)
 "Tiempo bueno, tiempo bueno"
 (f. 179v)
 "Triste de mí, qué haré"
 (f. 175v)
 "Y la mi cinta dorada"
 (f. 180)

Maestro de las infantas de Castilla. En 1523 fue cantor y maestro de la Catedral de Lérida.

GABRIEL "el Músico" [¿Gabriel MENA?]

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Aquel pastorcico, madre"
 (f. 120v)

Alonso de MONDEJAR

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Camino de Santiago"
 (f. 171v)
 "Magnificat"
 (f. 120v-122)

Cristóbal de MORALES

[Sevilla, 1500 - ¿Marchena o Toledo?, 1553]

- (¿Juan Boscán?) "Si n[o] os uviera mirado"
 (f. 175v)

Cristóbal de Morales fue el compositor español de música religiosa más destacado de la primera mitad del siglo XVI. Realizó sus primeros estudios musicales en el Catedral de Sevilla; siendo posteriormente maestro de Francisco Guerrero. Maestro de capilla en la catedral de Ávila de 1526 a 1530. En 1535 viaja a Roma como capellán-cantor de la capilla pontificia del Papa Paulo IV. En 1540 regresa a España y en 1545 es nombrado canónigo racionero y maestro de capilla de la catedral de

Toledo; residiendo itinerantemente entre Toledo, Marchena (donde fue maestro de capilla del duque de Arcos) y Málaga.

PASTRANA

"Ay dime, señora, di"
(f. 180v)
"Llenos de lágrimas
tristes"
(f. 176)

Capellán y cantor de la capilla aragonesa de Fernando el Católico en septiembre de 1500. A la muerte del rey (1516) pasó al servicio de Carlos V hasta 1555.

Francisco de PEÑALOSA

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Ave, vere sanguis Domini"
(f. 65v-66)
"In passione positus"
(f. 139v-140)
"Los braços traygo..."
(f. 144)
"Mater patris et filia"
(f. 136v-137)
"Memorare piissima"
(f. 162v-163)
"O bone Jhesu, illumina"
(f. 135v-136)
"Precor te, Domine"
(f. 66v-67v)
"Pues bibo en perder la vida"
(f. 120)
"Tanto tarda mi pesar"
(f. 120)
"Tribularem si nescirem"
(f. 138v-138bis)

QUEXADA

"Magnificat"
(f. 158v-160)

Los compositores representados en el Cancionero Musical de Barcelona desarrollaron su actividad en torno a las tres primeras décadas del siglo XVI. ¿Qué podemos decir de los poetas? Desgraciadamente, sólo hemos identificado a Juan Boscán, "Si n[ó] os uviera mirado" (f. 184v), y a Juan del Encina, "Pelayo, ten buen

esfuerzo" (f. 170bis) [lo cual permite suponer que el código es posterior, con toda probabilidad, al Cancionero Musical de Palacio [1505-1520], en donde tan profusamente representado se encuentra el poeta salmantino].

POETAS

Juan Boscán

(Barcelona. c. 1492-1542)

- (Cristóbal de MORALES) "Si n[o] os uviera mirado"(?)
(f. 184v)

Preceptor del Duque de Alba. Fue el introductor junto con Garcilaso de la Vega de los metros y géneros poéticos italianos en la poesía española renacentista [cambio experimentado tras su entrevista con el embajador italiano Andrea Navagiero en Granada en 1526, para las bodas del emperador Carlos V con Isabel de Valois]. Muy conocido por su traducción castellana de Il Cortegiano de Castiglione. En 1543 su viuda publicó póstumamente su obra junto con las poesías de Garcilaso en Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega.

Juan del Encina

[Vid. estudio sobre el Cancionero Musical de Palacio]

- (Juan del ENCINA) "Pelayo, ten buen esfuerzo"
(f. 170bis)

Soria

- (Mateo FLECHA) "Encúbrase el mal que
siento"(?)
(f. 180)

VILLANCICOS DE DIVERSOS AUTORES, A DOS, Y A TRES,
Y A QUATRO Y A CINCO BOCES, AGORA NUEVAMENTE COMPUESTOS O

CANCIONERO DE UPPSALA O

CANCIONERO DEL DUQUE DE CALABRIA.

En 1556 vio la luz, en la imprenta del veneciano Jerónimo Scoto, el primer cancionero musical español publicado: Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay más, ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de Organo para que puedan aprovechar los que a cantar començaren. Venetiis, Apud Hieronymum Scotum, 1556; más conocido como Cancionero de Uppsala (Biblioteca Carolina Rediviva de la Universidad de Upsala, Utl. vok. mus. tr. 611).¹

El sentido de "agora nuevamente corregidos" puede hacernos pensar que estamos ante una reedición -aunque tal afirmación no puede ser demostrada, y por tanto no es

¹. Rafael Mitjana anunció su descubrimiento en un reducido folleto (19 págs.) que recogía reproducciones de ediciones antiguas: Bibliografisk visit i Uppsala Universitets Biblioteks Musikavdelning (Stockholm: Centraltryckeriet, 1907-1908) [base de su posterior Catalogue des imprimés de musique des XVI et XVII siècles (Uppsala: 1911)]; publicando el cancionero en la misma ciudad de Uppsala el año 1909, con el título Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala. Ahora nuevamente publicadas acompañadas de notas y comentarios. Anglés estudió algunos villancicos incluidos en la recopilación en LMCRCC, pp. 133 y ss. Los Anales de la Universidad de Valencia publicaron, como separata, parte de la Tesis Doctoral de Leopoldo Querol Rosso (Valencia, 1929-1930): "La poesía del Cancionero de Uppsala", X, 74 (1932). El Colegio de México publicó en 1944 el cancionero completo con introd., notas y comentarios de Rafael Mitjana y transcrip. musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay; la ed. reproduce también el estudio de Isabel Pope: Musical and metrical form of the Spanish villancico, leído en la American Musicological Society en diciembre de 1941 (Jesús Bal y Gay debió desconocer la Tesis Doctoral de Querol, ya que no hay ninguna mención a la misma). Bastantes años después, Leopoldo Querol pudo ver realizado su deseo de publicar la obra completa: Cancionero de Uppsala; transcrip. de Rafael Mitjana; est., introd. por Leopoldo Querol Rosso (Madrid: Instituto de España, 1980). Y la última edición del cancionero es una ed. facsímil a cargo de Jesús Riosalido que incorpora un estudio preliminar (Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1983).

concluyente. En el caso hipotético de que hubiera existido, ¿cuándo podría fecharse esa primera edición, veinte o treinta años antes, entre 1526 y 1536? Posiblemente, pero resulta bastante arriesgado suponer que, en un ambiente cultural en el que privaba la escasez de ediciones de música, se hicieran -aun con la diferencia de años que mediarían entre una y otra- dos ediciones de la misma obra. Sería más acertado pensar que el "agora nuevamente corregidos" (que no "publicados") se refiere, quizá, a la labor depuradora del copista, cuyo grado de perfección le llevó a modificar técnicamente algunas de las composiciones; retoques que se observan al compararlas con las mismas existentes en otros cancioneros y poner "nuevamente" para atraer al público. Negar esa "perdida" primera edición no implica negar que la compilación pudiera haberse llevado a cabo entre 1526 y 1536; es más, vendría a confirmar la lentitud con que se realizaban las impresiones musicales.

El hecho de que la primera vez que se publica un cancionero musical español sea en Italia es también motivo de reflexión. Mitjana adelantó la hipótesis de que la obra reunía las piezas de algunos músicos españoles residentes ocasionalmente en la Corte Pontificia;² lo cual confirmaría las dificultades que la impresión musical tenía en España, dado su elevado coste y las escasas -o inexistentes- ayudas oficiales. Sin embargo, el estudio de las distintas composiciones ha permitido identificar a compositores muy conocidos dentro y fuera de España, y a

². Mitjana, Op. cit., p. 47.

designar la corte de doña Germana de Foix en Valencia como el centro en el que se fraguó la recopilación, teniendo en cuenta la dependencia del repertorio con las fiestas de la corte valenciana de Fernando de Aragón; de ahí que la obra sea también conocida como Cancionero del Duque de Calabria.³

El copista seleccionó, recopiló, ordenó y revisó las 54 composiciones que debían gozar de mayor popularidad en la época, técnicamente más virtuosas, o más bellas y más interesantes para un público extranjero, con el fin de ofrecer la muestra más característica de la música hispana. Se intentaba mostrar lo más típico de las creaciones poético-musicales hispanas y, curiosamente, frente al romance o la canción cortesana, que aparecen en otras recopilaciones anteriores, se eligió **únicamente el villancico** como el género hispano por excelencia. La mano del copista no es, en absoluto, arbitraria. No estamos ante una mera recopilación. La selección y ordenación del material, así como las correcciones, implica que aquél no era totalmente ajeno al arte de la composición musical. Encuadrado el cancionero en la Corte del Duque de Calabria se podría lanzar la hipótesis, muy afortunada, de que hubiera sido Mateo Flecha el Viejo el copista del libro,

³. José Romeu relaciona el Cancionero de Uppsala con la corte valenciana de Germana de Foix en "Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala", Anuario Musical, XIII (1958), pp. 25-102. Carlos Sarthou Carreras en El castillo de Játiva y sus históricos prisioneros (Valencia, 1949) enumera todos los integrantes de la capilla musical valenciana. Philippe Berger, en los capítulos IX y X de Libro y Lectura en la Valencia del Renacimiento (Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1987), pasa revista a la vida literaria dentro y fuera de la corte de Germana de Foix en Valencia.

quien residió entre 1523 y 1544 en la corte valenciana.⁴

La mayoría de los textos poéticos son de carácter eminentemente tradicional, aun cuando es sumamente difícil deslindar éstos de los "pseudo-tradicionales".

En todas las clasificaciones del Cancionero de Uppsala figura un número de 54 composiciones; sin embargo, se encuentran repetidos los villancicos "Dime robadora" (f. 1v-2 y f. 13v-14) y "No soy yo quien veis bivir" (f. 1v-2 y 10v-11). De las 52 piezas distintas, hay.

- 46 villancicos en castellano;
- 4 villancicos en catalán ["Soleta yo so, açí" (f. 16v-17); "Vella de vos som amorós" (f. 17v-18); "Què farem del pobre Joan" (f. 29v-30); "E la don don, Verges Maria" (f. 41v-42)] y
- 2 villancicos en galaico-portugués ["Mal se cura muyto mal" (f. 4v-5); "Falai meus olhos" (f. 52v-53)].

Un panorama poco variado, en todo caso, de las culturas ibéricas.

El mismo copista ordenó el material en cinco grandes secciones, siempre guiado por un criterio musical, separando las piezas según el número de voces para el que estaban destinadas en:

- "Villancicos [12] a dos bozes" (f. I-VI);
- "Villancicos [12] a tres bozes" (f. VII-XVIII);
- "Villancicos [12] a quatro bozes" (f. XX-XXXI);
- "Villancicos de Navidad [12] a tres bozes" (f. XXXII-XLIII) y
- "Villancicos [6] a cinco bozes" (f. XLIIII-XLIX).

Ordenación práctica que debió guiar también la inclusión final de los 16 tonos: "Ocho tonos de Canto llano" (f. L) y "Ocho tonos de Canto de Órgano" (f. LI).

⁴. Romeu, art. cit.

1. VILLANCICOS A DOS BOZES

Integran este grupo doce villancicos, de los cuales ocho podemos considerar, por su estilo, tono y contenido como cultos. El tema de todos ellos es la angustia de amar y no ser correspondido:

- Andarán siempre mis ojos (f. 3v-4);
- Cómo puedo yo bivar (f. 0v-1);
- Dime, robadora (f. 1v-2);
- Mal se cura muyto mal (f. 4v-5);
- No soy yo quien veis bivar (f. 1v-2);
- No tienen vado mis males (f. 3v-4);
- Para verme con ventura (f. 4v-5);
- Un dolor tengo en el alma (f. 5v-6).

Y cuatro villancicos tradicionales, con aires de danza, muy vivos; también sobre el mal de amor, pero en un tono mucho más desenfadado y desinhibido:

- No me las amuestras más (f. 2v-3; FRENK, 375A);
- Que todos se passan en flores (f. 5v-6; FRENK, 625B);
- Y dezid, serranicas, hé (f. 0v-1; FRENK, 613);
- Yéndome y viniendo (f. 2v-3; FRENK, 58B).

2. VILLANCICOS A TRES BOZES

El segundo grupo también está formado por 12 villancicos, 6 de ellos cultos y 6 tradicionales / "pseudo-tradicionales". Los villancicos cultos siguen expresando la queja dolorida del amante ante los desdenes e indiferencia de la dama:

- Desdeñado soy de amor (f. 9v-10);
- Dime robadora (f. 53v-54);
- No soy yo quien veis bivar (f. 10v-11);
- Si n[ó] os hubiera mirado (f. 6v-7);
- Soleta yo so açí (f. 16v-17);
- Vella, de vos son amorós (f. 17v-18).

Y otros seis -según Frenk- "populares":

- Alça la niña los ojos (f. 14v-15; FRENK, 369);
- Alta estava la peña (f. 12v-13; FRENK, 71);

- **Si la noche haze oscura** (f. 7v-8; FRENK, 573).
Queja de amor de la joven enamorada ante la tardanza del "amigo".
- **Vésame y abráçame** (f. 11v-12; FRENK, 726).
Quejas de la esposa ante el incumplimiento del marido: "Yo nunca vi hombre / bivo estar tan muerto; / ni hazer el dormido / estando despierto. / Andad marido alerta / y tened brío".

Nos cuesta aceptar como "composiciones populares" -como hace Frenk⁵- los villancicos:

- **Ay de mí, que [e]n tierra agena** (f. 15v-16; FRENK, 921).
Tono conceptuoso, nostálgico y culto para la expresión de la ausencia, del alejamiento de la tierra querida (⇒ amada): "Y no por estar ausente / de mi tierra es el pesar, / mas por no poder estar / donde está mi bien presente".
- **Desposástesos, señora** (f. 8v-9; FRENK, 670).
Recoge los tópicos cortesanos por excelencia del desdén de amor: "Pues que tan mal galardón / a los mis serviçios distes". En este caso, la contestación de la dama ante las súplicas del enamorado ha sido casarse: "Sólo por de mí os quitar / casaréys y habréys pesar".

3. VILLANCICOS A QUATRO BOZES

Los doce villancicos que configuran este tercer grupo son todos tradicionales / "pseudo-tradicionales": contruidos sobre tonadas tradicionales y recogiendo los temas característicos de la lírica tradicional: las quejas de amor puestas en boca de mujer, las confidencias a la madre, el baño de amor, el tema bucólico y pastoril, las referencias desenfadadas o apicaradas en torno a la relación amorosa...

⁵. Otra cuestión es considerar "popular" como 'conocido en la época'.

- Ay, luna que reluces (f. 21v-22; FRENK, 1072B);
- Con qué la lavaré (f. 23v-24; FRENK, 589B);
- Estas noches atan largas (f. 20v-21; FRENK, 585A);
- Falalalán, falalán, falalalera (f. 27v-28; FRENK, 1991);
- Ojos garços á la niña (f. 19v-20; FRENK, 165);
- Qué farem del pobre Joan (f. 29v-30; FRENK, 1994);
- Serrana, dónde dormistes (f. 26v-27; FRENK, 657A);
- Si te vas a bañar, Juanilla (f. 25v-26; FRENK, 1700A);
- Soy serranica (f. 24v-25; FRENK, 1006);
- Teresica, hermana (f. 31v-32; FRENK, 1704C);
- Vi los barcos, madre (f. 22v-23; FRENK, 536B).

Aunque no lo incorpora Frenk en su Corpus, hemos considerado como tradicional el villancico: "A, Pelayo, qué desmayo" (f. 28v-29).

Estamos totalmente de acuerdo con Mitjana,⁶ Bal y Gay⁷ y Querol Rosso⁸ en unir los villancicos "Teresica hermana" y "Llaman a Teresica" (f. 31v-33), ya que aunque el segundo se inserta en el primero sólo como mera referencia poética de un mismo tema tradicional, ambos forman una única composición poético-musical. Además, aparecen como una sola pieza en el "Índice" del cancionero bajo el incipit: "Teresica hermana".

A continuación, el copista transcribió doce villancicos de Navidad; clasificados primero diez en una sección a tres voces y dos en otra similar:

⁶. Mitjana, Op. cit., transcribe la composición como 36 y 36 bis.

⁷. Bal y Gay, Op. cit., la transcribe como 36.

⁸. Querol Rosso, Op. cit., transcribe la composición igual que Mitjana como 36 y 36 bis.

4. VILLANCICOS DE NAVIDAD. A tres bozes

- a. Tres villancicos cultos sobre danzas tradicionales:
 - No la devemos dormir (f. 32v-33).
(Frenk recoge en su Corpus el estribillo como popular. FRENK, 1290);
 - Rey a quien reyes adoran (f. 34v-35);
 - Verbum caro factum est (f. 35v-36).
- b. Tres villancicos de origen culto sobre música religiosa
 - Alta Reyna soberana (f. 36v-37);
 - Gózate, Virgen sagrada (f. 37v-38);
 - Un niño nos es nascido (f. 38v-39).
- c. Cuatro cantos alternantes de baile
 - Dadme albricias, hijos d[e] Eva (f. 39v-40);
 - E la don don, Verges Maria (f. 41v-42);
 - Riu, riu, chiu. La guarda ribera (f. 42v-43);
 - Yo me soy la morenica (f. 40v-4; FRENK, 1360).

5. VILLANCICOS DE NAVIDAD. A tres bozes

- d. Dos villancicos a tres voces. Música y textos cultos
 - Señores, el qu[e] es nascido (f. 43v-44);
 - Vos, Virgen, soys nuestra madre (f. 44v-45).

6. VILLANCICOS. A CINCO BOZES

La última serie del cancionero sólo incluye seis villancicos a cinco voces, frente a las series anteriores, simétricamente organizadas en torno a doce piezas. ¿Por qué todas las series de villancicos incluyen doce composiciones y la última "a cinco bozes" recoge sólo seis? La inexistencia de dedicatoria, tasas o prólogo, no nos permite aportar más luz al problema planteado. En todo caso, hay que tener en cuenta que el número preferido de voces en el madrigal italiano fue a cinco:

- **Dezilde al cavallero** (f. 45v-46);
- **Dizen a mí que los amores é** (f. 47v-48);
- **Falai, meus olhos** (f. 52v-53);
- **Hartaos, ojos de llorar** (f. 51v-52);
- **Si amor[es] me a[n] de matar** (f. 49v-50);
- **Si de vos, mi bien, me aparto** (f. 50v-51).

El descubrimiento del Cancionero de Uppsala alentó aún más la polémica sobre el origen de la lírica tradicional española. La presencia de rasgos poéticos hispano-musulmanes tanto en la métrica como en el contenido de las composiciones poético-musicales fue la base de algunos de los trabajos de Mitjana,⁹ de Julián Ribera¹⁰ y últimamente de Jesús Riosalido.¹¹ En el Cancionero Musical de Uppsala es posible la identificación de una cuarteta persa en la copla del villancico "Ojos garços a la niña" (f. 19v-20):

Son tan lindos y tan bivos	a
que a todos tienen cativos,	a
y sólo la vista dellos	b
me a robado los sentidos.	a

A ella se unen diez zéjeles puros, según Querol¹²: "Y dezid, serranicas, hé" (f. 0v-1), "No me las amuestres más" (f. 2v-3), "Que todos se passan en flores" (f. 5v-6), "Desdeñado soy de amor" (f. 9v-10), "Alça la niña los ojos" (f. 14v-15), "Ay, luna que

⁹. Rafael Mitjana, L'Orientalisme musical et la Musique arabe (Stockholm: 1906).

¹⁰. Julián Ribera, La Música árabe y su influencia en la española (Madrid: Mayo de Oro, 1985; reimpr. de la ed. de 1927) con revisión, pról. y semblanza biográfica de Emilio García Gómez. También puede verse, sobre el mismo tema, la Tesis Doctoral de D. Gillet, L'influence de la musique arabe sur la musique espagnole (Rennes II: Estudios Ibéricos, 1974).

¹¹. Riosalido, Op. cit., p. 27.

¹². Querol Rosso, Op. cit., p. 18.

reluzes" (f. 21v-22), "No la devemos dormir" (f. 33v-34), "Verbum caro factum est" (f. 35v-36), "Si amores me han de matar" (f. 49v-50) y "Hartaos ojos de llorar" (f. 51v-52):

Y dezid, serranicas, ¡hé!,	a
deste mal si moriré.	a

Porqu[e] el remedio y mi mal	b
nascen de una causa tal,	b
que me hazen immortal	b
por do morir no podré.	a
D[e] este mal si moriré.	a

Que de ver la serranica	c
tan gratiosa y tan bonica,	c
mi dolor me certifica	c
que jamás no sanaré.	a
D[e] este mal si moriré.	a

Y dos zéjeles modificados en cuanto al estribillo: "Yo me soy la morenica" (f.40v-41) y "E la don don, Verges Maria" (f.41v-42):

Yo me soy la morenica.	a
Yo me soy la morená.	b

Lo moreno bien mirado	c
fue la culpa del pecado,	c
que en mí nunca fue hallado,	c
ni jamás se hallará	b

Para Jesús Riosalido¹³, en primer lugar carece de importancia la distinción entre zéjeles puros y zéjeles modificados; en segundo lugar, no considera como zéjel "No la devemos dormir" (f. 33v-34) y en tercer lugar, piensa que muchos de los villancicos incluidos en el Cancionero de Uppsala, quitándoles o añadiéndoles un verso, son fácilmente reducibles a la forma estrófica del zéjel. La presencia del sistema estrófico árabe en la poesía musicada

¹³. Riosalido, Op. cit., p. 27.

peninsular es ya patente desde algunas composiciones del Cancionero Musical de Palacio¹⁴, y mucho antes, en las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Riosalido considera el Cancionero de Uppsala como el eslabón perdido que conectaría la lírica árabe con la española, no sólo por las formas estróficas, de clara influencia zejelista, sino también por el contenido, en el que trata de ver el sentido inquieto y melancólico de una España mudéjar;¹⁵ eludimos entrar en la polémica que el análisis del contenido de cada uno de los villancicos conlleva, pues lo transitorio del amor, la nostalgia, los amores dramáticos, los desdenes femeninos, las quejas de enamorados... son temas afines a toda la lírica tradicional hispana. A pesar de ello, no podemos pasar por alto la serie de coincidencias que Ribera encuentra entre los temas tratados por estas 52 composiciones y ciertos poemas árabes de la época.¹⁶

En el Cancionero de Uppsala, todas las composiciones aparecen como anónimas, excepto la del único compositor extranjero: "Dezilde al caballero" (f. 45v-46), en que figura el nombre de "N. [Nicolás] Gombert". Los estudios de Jaime Moll¹⁷ y Leopoldo Querol Rosso¹⁸ han permitido

14. Vid. ROMEU, "Los géneros formales del Cancionero Musical de Palacio" en LMCRRCC, pp. 129-148; concretamente el apartado dedicado al zéjel, pp. 134-135.

15. Ibid., p. 28.

16. Ibid., pp. 29-37.

17. Jaime Moll, en su artículo "Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero español de Upsala", Anuario Musical, VIII (1953), pp. 167-169, atribuye los villancicos: "Si n[o] os huviera mirado" (f. 6v-7) y "Soleta yo so aquí" (f. 16v-17) a Cristóbal de Morales y Cárceres respectivamente.

identificar (en algunos casos de forma dudosa) a otros músicos: Pedro Juan Aldomar, Cárceres, Juan del Encina, Mateo Flecha "el Viejo", Cristóbal de Morales y Juan Vásquez.

COMPOSITORES → EXTRANJEROS

Nicolas GOMBERT

(Brujas, 1505 - Tournai, 1556)

"Dezilde al cavallero"

(f. 45v-46)

Distinguido alumno de Josquin des Prés y uno de los músicos más eminentes de su época. Ocupó diversos cargos en iglesias de Bruselas. Cantor y Maestro de Capilla de Carlos V en Flandes (1520-1532)¹⁹. Llega a España en 1537 con 20 cantores más en el séquito del emperador Carlos, llegando a ser Maestro de la Capilla real. Después pasó con una prebenda a la iglesia de Nuestra Señora de Tournai, donde residió hasta su muerte.

COMPOSITORES → ESPAÑOLES

Pedro Juan ALDOMAR

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio

"Di, pastorçico, pues vienes"
(f. 117)

"Ha, Pelayo, qué desmayo"
(f. 28v-29)

18. Querol Rosso en su ed. del Cancionero de Uppsala (Op. cit.) da como atribuciones dudosas: "Si n[o] os huviera mirado" (f. 6v-7) a Cristóbal de Morales y "Con qué la lavaré" (f. 23v-24) a Juan Vásquez; como atribución probable: "Ojos garços á la niña" (f. 19v-20) a Juan del Encina y como atribuciones seguras: "No tienen vado mis males" (f. 3v-4) y "Para verme con ventura" (f. 4v-5) a Juan del Encina; "Soleta yo so açí" (f. 16v-17) a Cárceres; "Vella, de vos som amorós" (f. 17v-18), "Què farem del pobre Joan" (f. 29v-30), "Teresica hermana" (f. 31v-32) y "Si amores me an de matar" (f. 49v-50) a Mateo Flecha "El Viejo"; "Ha, Pelayo, qué desmayo" (f. 28v-29) a Pedro Juan Aldomar y "Dezilde al cavallero" (f. 45v-46) a Nicolás Gombert.

19. Autor de la Cantata compuesta en 1529 para conmemorar la reconciliación del Papa Clemente VII con Carlos V después del Saqueo de Roma y del acuerdo de paz de Cambrai.

CÁRCERES

"Ay de mí, qu[e] en tierra
agena"

(f. 15v-16)

"Soleta, yo so açí"

(f. 16v-17)

Compositor seguramente de origen valenciano,
relacionado con la corte del Duque de Calabria
o con la de los Duques de Gandía.

Juan del ENCINA

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- (Juan del Encina) "No tienen vado mis males"
(f. 3v-4)
- (¿Juan del Encina?) "Ojos garços á la niña" (?)
(f. 19v-20)
- (Juan del Encina) "Para verme con ventura"
(f. 4v-5)

Mateo FLECHA "el Viejo"

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Barcelona]

- (¿Mateo Flecha "el Viejo"?) "Què farem del pobre Joan"
(f. 29v-30)
- "Si amores me an de
matar"
(f. 49v-50)
- "Teresica hermana"
(f. 31v-32)
- (Pere Serafí) "Vella de vos som amorós"
(f. 17v-18)

Cristóbal de MORALES

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Barcelona]

- (Juan Fernández de Heredia) "Si la noche haze escura"
(f. 7v-8)
- (¿Juan Boscán?) "Si n[o] os huviera mirado"
(f. 6v-7)

Juan VÁSQUEZ

[Vid. obra de Juan Vásquez en el
APÉNDICE a este capítulo de POLIFONÍA VOCAL:
Cancioneros individuales]

- "Con qué la lavaré" (?)
(f. 23v-24)
- "Dizen a mí que los amores
é"
(f. 47v-48)

Los únicos poetas reconocidos son: Comendador Avila, Juan Boscán, Juan del Encina, Juan Fernández de Heredia, Mateo Flecha "el Viejo", Gabriel Mena, Ausias March, Fray Ambrosio Montesino y Pere Serafí.

POETAS

Comendador Ávila

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Dadme albricia, hijos d[e]
Eva"

(f. 39v-40)

Juan Boscán

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Barcelona]

- (Cristóbal de MORALES) "Si n[o] os hubiera
mirado" (?)

(f. 6v-7)

Juan del Encina

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- (Juan del ENCINA) "No tienen vado mis males" (?)
(f. 3v-4)

- (¿Juan del ENCINA?) "Ojos garços á la niña" (?)
(f. 19v-20)

- (Juan del ENCINA) "Para verme con ventura" (?)
(f. 4v-5)

Juan Fernández de Heredia
(Valencia, m. 1549)

"Rey a quien reyes adoran"
(f. 34v-35)

"Señores, el qu[e] es
nasçido"
(f. 43v-44)

"Serrana, dónde dormistes"
(f. 26v-27)

- (Cristóbal de MORALES) "Si la noche haze escura"
(f. 7v-8)

"Un niño nos es nasçido"
(f. 38v-39)

"Vos, virgen, soys nuestra -
madre"
(f. 44v-45)

"Vos, virgen, soys nuestra madre"

(f. 44v-45)

Poeta vinculado a la corte de Germana de Foix. Caballero del hábito de Santiago a partir de 1528 y barón de Andilla.

Mateo Flecha "el Viejo"

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Barcelona]

- (Mateo FLECHA "el Viejo") "Qué farem del pobre Joan" (?)
(f. 29v-30)

Ausias March

(Gandía, c. 1397)

- (CARCERES) "Soleta yo so açí" (?)
(f. 16v-17)

Hijo del también poeta Pere March y de Leonor Ripoll, la familia era originaria de Jaca y parece estar emparentada con Luis Vives (cuya madre se llamaba Blanquina March). Como "doncel", es decir, 'hijo de caballero', estuvo destinado, desde muy joven, al servicio de armas de Fernando I de Aragón; en 1419 es nombrado mossén, es decir, 'caballero' y emprende las campañas militares en Italia al lado de Alfonso V el Magnánimo. Los favores conseguidos gracias a su valentía y sus hazañas bélicas le permiten retirarse de la vida militar y residir en Gandía (como señor de Beniarjo) y en Valencia (donde asistió a las cortes en 1446) para administrar sus bienes. Casado en primeras nupcias con Isabel Martorell (hermana de Joanot Martorell, el célebre autor de Tirante el Blanco) y en segundas con Juana Escorna. Valido y amigo de don Carlos, príncipe de Viana.²⁰

Gabriel Mena

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Andarán siempre mis ojos"
(f. 3v-4)

²⁰. Ausias March es, sin duda, el más claro ejemplo de señor feudal, pues mantuvo la plena jurisdicción civil y criminal sobre todos los lugares que el rey le había otorgado (incluidas las personas que vivían en ellos). Al mismo tiempo, quizá sea el poeta más profundo (por la densidad conceptual de su lenguaje poético), singular (porque, aun partiendo de una tradición común -la de los trovadores-, se alza como poeta "individualista") y permanente (su poesía influyó notablemente en toda la poesía posterior, tanto en lengua catalana como castellana, e incluso se mantiene hasta ahora).

Fray Ambrosio Montesino
(Huete, c. 1488 - c. 1512)

"No la devemos dormir"
(f. 32v-33)

Religioso franciscano, fue obispo de Cerdeña.
Protegido de los Reyes Católicos y del Cardenal
Cisneros.²¹

Pere Serafi

- (Mateo FLECHA "el Viejo") "Vella de vos som amorós"
(f. 17v-18)

Poeta trovadoresco catalán, oriundo de
Barcelona.

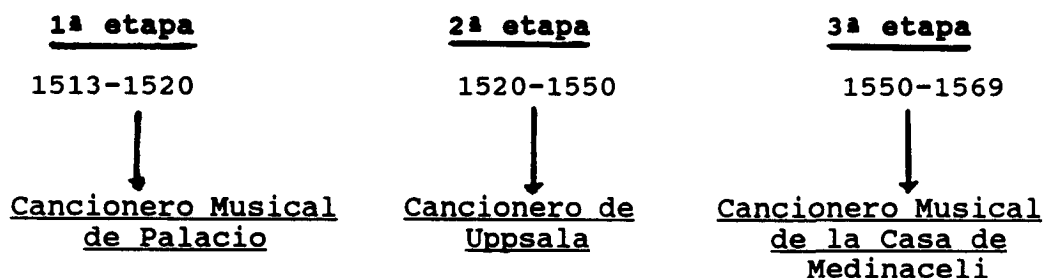
La Corte del Duque de Calabria heredó el
esplendor artístico y las aficiones musicales de la Casa
de Aragón; de la misma forma, el Cancionero de Uppsala
es heredero del Cancionero Musical de Palacio, al que se
acerca como compendio de poesía tradicional, completando
así parte de la historia de nuestra lírica popular.

²¹. El mismo cardenal cuidó de la edición de su Vita Christi del
Cartujano [Landulfo de Sajonia] (Alcalá de Henares, 1503), hecha por
encargo de los Reyes Católicos.

CANCIONERO MUSICAL DE LA CASA DE MEDINACELI O
LIBRO DE TONOS ANTIGUOS CON SUS LETRAS.

El Cancionero Musical de Palacio y el Cancionero de Uppsala son reflejo del gran desarrollo de la polifonía hispánica hasta mediados del siglo XVI; panorama que se verá continuado y ampliado [sin implicar necesariamente progreso frente a lo anterior] con el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli en la segunda mitad del siglo:

POLIFONÍA VOCAL RENACENTISTA



En la Biblioteca privada de don Bartolomé March en Madrid se encuentra un volumen manuscrito de mediados del siglo XVI (en el f. 17v puede leerse la fecha de 1569), procedente de la Biblioteca del Duque de Medinaceli (de ahí que sea conocido como Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli) y que Gallardó tituló en hoja aparte como "Libro de Tonos Antiguos con sus letras". Fol.

perg^a." (sign. de la Biblioteca de Medinaceli: 13.230; sign. de la Biblioteca March: Ms. 861).¹ Aunque el manuscrito perteneció a los Duques de Medinaceli, hay algunas anotaciones en él que hacen pensar que, durante algún tiempo, debió ser utilizado o conservado en varios monasterios o conventos andaluces y castellanos: "Al muy magco. y rdo. padre frai Alonso Ortiz portero en el convento (...) en Jerez" (f. 128v); "A gloria y honra de Fray Pedro Madrazo, provincial de la Provincia de Castilla" (f. 207v); "Fray Antonio de Miranda vino aquí..." (f. 208); "Muy rdo,. fry. Alonso Gomez" (f. 208v).

El manuscrito pertenece en un 80% a una sola mano, y el resto a dos o tres distintas. Hay una triple numeración: una foliación originaria en tinta [con algunos folios duplicados] que es duplicada a partir del f. 85 por otra foliación moderna a lápiz y una paginación moderna a lápiz realizada por la bibliotecaria, doña Dolores Vives.² En el f. 206v se copia un breve tratado de notación musical: "En el arte del canto de órgano hay tres tiempos, tres claves y siete figuras...". En los f. 204v-205 figura el Índice alfabético de algunas de las composiciones

¹. El contenido del Libro de Tonos Antiguos fue descrito, por primera vez, por Gallardo en su Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos (Madrid: 1863-1889), 4 vv. [ed. facsímil, Madrid: 1968, 1223, cols. 1203-1206]. Paz y Melia publicó el texto de varias piezas en el Archivo y Biblioteca de la Casa de Medinaceli. Series de sus principales documentos. 2ª Bibliográfica (Madrid: 1922). Trend también describió el manuscrito en el "Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli. Madrid", Revue Hispanique, LXXI (1926), vid. concretamente pp. 489-508. Finalmente, el cancionero fue publicado completamente en edición moderna por Miguel Querol Gavaldá, Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. (Siglo XVI). Polifonía profana (Barcelona: C.S.I.C., 1949-1950), 2 vols.

². Damos la foliación originaria (utilizada por Querol en su edición, Ibid.).

incluidas en el manuscrito. Falta el f. 1, en el que se debió copiar -según figura en el Índice- la composición "El grave mal que padezco" y las dos voces del madrigal de Cetina: "Ojos claros y serenos" (f. 2).³ Según Querol,⁴ no aparece en el corpus del manuscrito la composición "Bolved el rostro angélico y divino" [en el Índice, f. 88; sin embargo, sí se encuentra en el f. 88v]. El copista confundió en el Índice el incipit del madrigal "Fresco y claro arroyuelo" (f. 11v-12) con el primer verso del madrigal "Claros y frescos ríos" (f. 5), de ahí que transcribiera "Frescos y claros ríos"; similar confusión se aprecia en el villancico "Pues que me tienes, Miguel" (f. 60v-62) que aparece en el Índice como "Mírame, Miguel, como soy [hermosa]".

Estas inadecuaciones, unidas a la no correspondencia de muchas piezas entre el folio indicado por el Índice y el que tiene en el manuscrito ["Ay Jhesús y qué mal frayle" (f. 127 en el Índice y f. 199v-200 en el manuscrito); "Esclarecida Juana" (f. 117 en el Índice y f. 189v-190 en el manuscrito); "Illustre silva, fértil y abundante" (f. 124 en el Índice y f. 196v-197 en el manuscrito); "Manso viento que con dulce rruido" (f. 123 en el Índice y f. 194v-195 en el manuscrito); los "Fabordones de todos tonos" (f. 101 en el Índice y a partir del f. 107v en el manuscrito)] y la referencia a una foliación inexistente [("Kyries y miserere para viernes"

³. Bajo el pentagrama y al margen izquierdo de este madrigal figura el villancico "Este niño tan pequeño" (f. 2) sin música.

⁴. Ibid., p. 13.

(f. 233); "Motete de S[an] Juan" (f. 233) y "Parce mihi, Domine" (f. 234) del Índice, cuando el último folio es el 207v con "Et cum spiritu tuo"] hacen pensar a Querol que debió existir una primera recopilación que llegaría hasta el f. 234, y en la cual después se eliminaron composiciones, se corrigieron y se añadieron otras; en suma, se remodeló la colección e, inevitablemente, el copista folió de nuevo todo el manuscrito, con los consiguientes errores ya señalados.⁵ Sin duda es una hipótesis muy aceptable, a la que debemos unir, además, la despreocupación por parte de los copistas que prepararon un material para ser utilizado en las celebraciones litúrgicas o en las fiestas palaciegas, pero no para ser publicado (al contrario del esmerado cuidado copístico en el Cancionero de Uppsala).

El número de composiciones que incluye [177 piezas profanas y sagradas]; la variedad de los géneros poético-musicales [villancicos, canciones madrigalescas, romances, salmos, motetes, fabordones, himnos litúrgicos y partes de misas]; y la categoría de los compositores [pertenecientes la mayoría de ellos a la escuela andaluza] convierten el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli en la colección de polifonía vocal renacentista más destacada del siglo XVI, después del Cancionero Musical de Palacio, en cuanto al número y variedad de las composiciones recopiladas.

El Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli debe relacionarse directamente con otras obras de

⁵. Miguel Querol, Op. cit.

polifonía vocal pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVI; sobre todo con los Villancicos y canciones (Ossuna, 1551) y la Recopilación de sonetos y villancicos (Sevilla, 1560) de Juan Vásquez; el Cancionero de Uppsala (Venecia, 1566); las Ensaladas de Mateo Flecha (Praga, 1569); y las Canciones y villanescas espirituales de Francisco Guerrero (Venecia, 1589). Y por supuesto, también con los repertorios de polifonía instrumental de Miguel de Fuenllana, Orphénica Lyra (Sevilla, 1554) y Esteban Daça El Parnaso (Valladolid, 1576). De este modo, el Cancionero de Medinaceli inaugura una nueva etapa en el desarrollo de la polifonía vocal renacentista.

La canción cortesana medieval se ha fundido ya totalmente con el VILLANCICO, que domina el corpus poético-musical del Cancionero y que aparece con la forma que le ha dado entidad a lo largo del siglo:

- **cabeza, refrán o estribillo** de un número ilimitado de versos. En los villancicos cultos no suele pasar de cuatro, caracterizándose, además, por la regularidad; en los villancicos tradicionales suele estar enmarcado entre un número menor (dos) o mayor de versos (5, 6 ó 7) y caracterizado por la irregularidad silábica;
- **copla o estrofa** de un número variable de versos, de los cuales los versos finales (**enlace y vuelta**) sirven de unión con el
- **estribillo** que repite el verso o versos finales de la **cabeza** o incluso la **cabeza** entera.⁶

⁶. Villancico culto y canción madrigalesca se influyeron mutuamente; de tal forma que el villancico a veces no repite el estribillo, y viceversa, el madrigal suele incorporarlo como parte de su estructura poético-musical.

Como hemos venido haciendo hasta ahora, podríamos separar las piezas que corresponden al esquema formal del **VILLANCICO** por el tratamiento, tono y estilo de su contenido en:

VILLANCICOS CULTOS

Amor ciego y atrevido (f. 18v-19);
 Di, Gil. Qué siente Juan (f. 96v-97);
 En el campo me metí (f. 68v-69);
 Pues para tan alta prueba (f. 50v-51);⁷
 Sábete, linda zagala (f. 2v-3);
 Siendo míos, di, pastora (f. 72v-73).

Y en:

VILLANCICOS TRADICIONALES/"PSEUDO-TRADICIONALES"

Ay, Jesús, qué mal fraile (f. 199v-200);
 Carillo, quiéresme bien (f. 142v-143);
 Descuidado de cuidado (f. 76v-77; FRENK 607);
 [Estribillo popular - Glosas cultas].
 Gasajoso está carillo (f. 17v-18);
 Lllaman a Teresica (f. 9v-10; FRENK, 1629B);⁸
 Pues que me tienes, Miguel (f. 60v-62; FRENK, 122);
 Pues que no puedo olvidarte (f. 39v-40; FRENK, 1966);
 Puse mis amores (f. 5v-7; FRENK, 642B);
 Qué se hizo, Juan, tu plazer (f. 8v-9);⁹
 Viste, Gil, a mi zagala (f. 21v-22).

Villancicos que no repiten el estribillo:

Carillo, si tú quisieres (f. 16v-17);
 Clemente jurava [a] tal (f. 19v-21);
 Lágrimas de mi consuelo
 [Estrofa primera de las Lamentaciones de amores
 de Garci Sánchez de Badajoz (f. 3v-4)];
 Llorad conmigo, pastores (f. 22v-23);
 O, dulce suspiro mío (f. 9v-10).
 [Sólo tres primeros versos].

7. En el manuscrito se señala: "Para misa nueva".

8. En el Cancionero de Uppsala "Lllaman a Teresica y no viene" es la continuación del villancico "Teresica hermana" (f. 31v-33).

9. El primer verso parece ser una variante más antigua del conocido: "Quién te hizo, Juan, pastor".

Como géneros cultos, junto a los villancicos, aparecen representados -bajo la evidente influencia italiana- la canción y el soneto.

Las **CANCIONES** conservadas en el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli son:¹⁰

A qué vienes, tirano, a la cabaña (f. 140v-141);
 A quién no matará sólo un olvido (f. 78v-79);
 Acaba ya, zagala, de matarme (f. 44v-45);
 Alégrate, Isabel, que en esta villa (f. 89v-90);
 Amor andava triste y peregrino (f. 15v-16);
 Aquella voz de Cristo tan sonora (f. 56v-57);
 Aquí me declaró su pensamiento (f. 38v-39).
 [Canción incluida en La Diana de Jorge de Montemayor].¹¹
 Aste casado, Anilla (f. 35v-36);
 Ay de mí, sin ventura (f. 43v-44; f. 151v-152 [en el margen superior del f. 151v se señala: "La monja"])).
 Ay, soledad amarga (f. 77v-78);
 Beatriz, cómo es posible (f. 91v-92);
 Bolved el rostro angélico y divino (f. 88).
 [Endecasílabos].
 Buelve tus claros ojos, alma bella (f. 32v-34);
 Catalina sin par, de cuya vista (f. 145v-146);
 Claros y frescos ríos (f. 4v-5). [Madrigal de Juan Boscán].
 Como por alto mar tempestuoso (f. 34v-35);
 Dexó la venda, el arco y el aljava (f. 139v-140);
 Dime, manso viento (f. 135v-136);
 Divina ninpha mía (f. 152v-154);
 Dónde se sufre, Juana (f. 153v-154);
 Dulcíssima María (f. 75v-76);
 Duro mal, terrible llanto (f. 134v-135);
 El fresco y manso viento que menea (f. 195v-196);
 Esclarecida Juana, el que se atreve (f.

10. No hay en la ed. del Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli una distinción rigurosa por parte de Querol del concepto poético-musical de la canción. Toda composición que presenta una única forma no estrófica (Durchcomponiert o Through-composed), sin repeticiones musicales (sólo hay repeticiones internas de frases o de versos), es denominada canción por los compositores españoles [pudiendo responder a la estructura estrófica de un madrigal poético (composición libremente rimada de versos de once y siete sílabas), a estancias, tercetos encadenados o incluso sonetos]; a veces el villancico o la villanesca toman también la estructura de la canción, manifestando una unidad estrófico-musical (esto es, sin repetición del estribillo).

11. Querol sugiere unirla a la composición anterior, los dos tercetos: "Ojos que ya no veis quien os mirava" (f. 37v-38). Ibid.

189v-190);
Esos tus claros ojos, Jeronica (f. 93v-94);
Fresco y claro arroyuelo (f. 11v-12);
Frescura soberana (f. 149v-151);
Hermosa Catalina (f. 12v-13; f. 202v-203);
Hermosa Magdalena (f. 200v-201);
Hermosa pastorçilla que, huyendo (f. 148v-149);
Huyd, huyd, o çiegos amadores (f. 130v-131).
 [Endecasílabos].
Illustre silva, fértil y abundante (f. 196v-197);
Juana, yo juro a fe que si os cog[i]ese (f. 133v-134);
La rubia pastorçica de ojos bellos (f. 92v-93);
Leonor, enferma estavas y llorosa (f. 144v-145);
Luisa de mi alma. A quién digo Luysa (f. 138v-139);
Manso viento que con dulce rruido (f. 194v-195);
Marfira, por vos muero (f. 131v-132);
No ves, amor, qu[e] esta gentil moçuela (f. 136v-137). [Endecasílabos].
O, más dura que mármol a mis quejas (f. 67v-68).
 [Parte de la Egloga I de Garcilaso].
Ojos claros, serenos (f. 2). [Madrigal de Gutierre de Cetina].
Ojos hermosos, amorosillos, graves (f. 49v-50);
Olvidaste, zagala, aqueste apero (f. 141v-142);
Parlera sois así, señora Juana (f. 146v-148);
Por do començaré mi triste llanto (f. 62v-64);
Prado verde y florido, fuentes claras (f. 64v-65);
Quán bienaventurado (f. 129v-130). [Parte de la Egloga II de Garcilaso].
Quién me dixera, Elisa, vida mía (f. 69v-71).
 [Parte de la Egloga I de Garcilaso].
Rosales, mirtos, plátanos y flores (f. 71v-72; f. 94v);
Siendo de amor, Susana requerida (f. 201v-202);
Socórreme, pastora. O, alma mía (f. 95v-96);
Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera (f. 13v-14);
Tu dorado cabello, zagala mía (f. 90v-91);
Tu dulce canto, Silvia (f. 36v-37).¹²

12. Muchas de las canciones atribuidas a Francisco Guerrero en el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli reciben el nombre de **VILLANESCAS** en su edición de Venecia en 1589. En este sentido, el códice completaría la obra de Guerrero y además abriría un nuevo camino en el estudio de las composiciones musicales "a lo divino", que transforman un texto profano en otro religioso preservando la misma melodía. Guerrero se propuso reconvertir los distintos afectos del amor profano en amor divino, cambiando incluso la melodía si música y texto no expresaban idéntica devoción religiosa; lo que ocurre, por ejemplo con el madrigal "Ojos claros y serenos" (f. 2).

Un estudio de las composiciones incluidas en la obra de Guerrero reduce la denominación de villanesca a dos géneros: el villancico culto o la canción madrigalesca. Y como tal deben ser interpretados. Por ello, lo que Querol denomina, desde el punto de vista musical, como villanesca, nosotros lo hemos considerado como villancico si sigue una estructura de estribillo- copla/s-estribillo

Es perceptible, tanto en las canciones como en los villancicos cultos, la búsqueda de una expresividad literario-musical, de una ley estética que aúne música y poesía. En función de ello están los textos dialogados, las escalas ascendentes o descendentes [según el sentido del texto] de la melodía musical, la plasticidad tonal, la sucesión de acordes...

El verso endecasílabo, como metro más representativo del cambio acaecido en la poesía castellana del XVI, se utiliza en dos formas estróficas nuevas en los cancioneros poéticos-musicales renacentistas (o en tres, puesto que el madrigal lo combina con versos heptasílabos): los sonetos y las octavas.

El **TERCETO** (terza rima en italiano) fue introducido en la poesía castellana por Juan Boscán, siendo la forma más apropiada para epístolas, elegías, narraciones, disertaciones, etc. Sin embargo, en el Cancionero Musical de Medinaceli los tercetos aparecen de forma independiente (aunque podrían estar desgajados de sonetos, puesto que nos encontramos también con cuartetos aislados):

TERCETOS INDEPENDIENTES

Aquella fuerça grande que rrecibe (f. 59v-60).
Llamo la muerte y con rraçón la llamo (f. 74v-75).

[Dos tercetos].

Ojos que ya no veis quien os mirava (f. 37v-38).
 [Dos tercetos. Incluidos en La Diana de Jorge de

y como canción si presenta una unidad estrófica completa (que puede traducirse en la combinación de versos de once y siete sílabas rimados a gusto del poeta, es decir, en un madrigal). Vid. APÉNDICE al capítulo 1. **POLIFONÍA VOCAL.**

Montemayor].
 Tú me robaste el bien del alma mía (f. 78vbis-79).
 [Un terceto].

También aparecen varios **CUARTETOS** INDEPENDIENTES, aunque, también en este caso, deben estar desgajados de SONETOS:

CUARTETOS INDEPENDIENTES

A su alvedrío y sin orden alguna (f. 59v-60);
 Amargas oras de los dulces días (f. 10v-11).
 [Dos cuartetos. El primer verso es igual al del soneto con que se abre el Libro III de La Arcadia de Lope de Vega].
 Los ojos puestos en el alto çielo (f. 137v-138).
 [Dos cuartetos].
 Navego en hondo mar embrabeçido (f. 40v-41).
 [Dos cuartetos].
 Por do començaré mi triste llanto (f. 62v-64).
 [Dos cuartetos].
 Y dize a tu pesar: crüel tirano (f. 14v-15).
 [Un cuarteto].¹³

El **SONETO** responde al esquema básico italiano, introducido en España por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega a partir del modelo de Petrarca: ABBA - ABBA - CDC -

¹³. Según Querol, Ibid., aunque el metro de "Y dize a tu pesar: cruel tirano" (f. 14v-15) sea diferente al de la composición precedente en el manuscrito, "Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera" (f. 13v-14), el sentido (?) hace pensar que forman una sola pieza:

Ten cuenta, amor con esta cruda fiera;
 verás quån libremente
 goza la dulce y fresca primavera
 burlando de la gente
 que por señor te sufre y te consiente.

Y dize a tu pesar: cruel tirano,
 he de pisar las flores d[e] este llano,
 pues porque más la ingrata no se estime
 fléchale un tiro amor que le lastime.

Pero ni al mismo Querol le convence tal hipótesis, ya que reconoce que mientras las tres composiciones anteriores ["Fresco y claro arroyuelo" (f. 11v-12); "Hermosa Catalina" (f. 12v-13); "Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera" (f. 13v-14)] llevan el nombre de Guerreiro, "Y dize a tu pesar: cruel tirano" aparece como anónima; además, en el Índice del manuscrito el incipit de ambas se escribe separado, [ésta, desde luego, no sería una razón convincente, puesto que en el Índice figuran separados los dos cuartetos y los dos tercetos de "Sobre una peña do la mar batia" (f. 65v-67)]. En todo caso, nosotros hemos creído más lógico separar ambas piezas.

CDC [o variaciones en los dos tercetos: CDE - CDE/ CDE - DCE...]:

Belfortano, un pastor d[e] Estremadura (f. 101v-105);
 Cristalía, una pastora enamorada [f. 101v-105 y f. 105v-106: "3[a] parte"¹⁴ (es un nuevo soneto: Belfortuno, un pastor d[e] Estremadura¹⁵).
 El fresco ayre del fabor humano (f. 197v-199);
 Estávase Marfida contemplando (f. 106v-107). [Soneto incompleto];
 Intolerable rayo. O, luz hermosa (f. 132v-134);
 Ninpha gentil, que en medio la espesura (f. 41v-43).
 Pasando el mar, Leandro el animoso (f. 143v-144);
 Ribera el sacro Darro, en el arena (f. 192v-194);
 Sobre una peña do la mar batía (f. 65v-67).¹⁶

La **OCTAVA REAL**, llamada también OCTAVA RIMA, es la modificación resultante de la primitiva octava siciliana, que hace que los dos últimos versos sean pareados:^{16bis}.

ABABABCC

A quién no matará sólo un olvido (f. 78v-79);
 Aquella voz de Cristo tan sonora (f. 56v-57);
 Como por alto mar tempestuoso (f. 34v-35);
 Por do començaré mi triste llanto (f. 62v-64);
 Rosales, mirtos, plátanos y flores (f. 71v-72; f. 94v);
 Socórreme, pastora. O, alma mía (f. 95v-96).

¹⁴. La "2da. parte" son los dos tercetos del soneto "Cristalía, una pastora enamorada".

¹⁵. En el Índice aparece clasificado independientemente del soneto "Cristalía, una pastora enamorada". Nosotros también las hemos separado como composiciones distintas.

¹⁶. Se cita también el primer verso del terceto en el Índice ("O mar, si el de mis ojos no te amansa"), independientemente de los dos cuartetos. El tema que inspira el soneto es un romance de origen tradicional. Cervantes repite el último verso como estribillo en un romance de Los baños de Argel (Jornada II): "¡qué cara eres d[e] haver, o dulce España!".

^{16bis}. Hemos clasificado las octavas entre las canciones. Vid. supra.

El **ROMANCE** es prácticamente olvidado, lo que contrasta con la inclusión de romances en las obras instrumentales. Ello nos hace pensar en la transmisión del romance con música instrumental y no sólo a voz:¹⁷

A beinte y siete de Março (f. 6v-7). [Romance de Juan de Leyva a la muerte de don Manrique de Lara];
Cavallero, si a Francia ides (f. 31v-32). [Romance de don Gayferos];
Por ese mar d[e] [H]elesponto (f. 3v-4). [Romance que recrea la leyenda de Heros y Leandro].

Cierran el repertorio de composiciones poético-musicales:

- las **COPLAS** de Jorge Manrique:
Requérde el alma dormida (f. 97). [Tachadas en el manuscrito];
- una **ENSALADA**:
Cortén espadas afiladas (f. 73v- 75; FRENK 487B):
 "Mañana de San Francisco";
 "Liberame, Domine";
 "Beatus vir qui timet Dominum";
- una **DANZA CANTADA**:
Di, perra mora (f. 7v-8);^{17bis}

^{17bis}. Vid. la Tesis Doctoral de Danièle Becker, en la que transcribe y estudia desde el punto de vista literario y musical los romances conservados en el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli: Le traitement musical des "romances" dans les chansonniers du XVI^e. siècle (Paris IV: Estudios Ibéricos, 1958).

17. Las coplas de la perra mora eran:

"Di, perra mora,
 di, matadora,
 por qué me matas;
 y siendo tuyo
 tan mal me tratas".

Cervantes en La ilustre fregona la menciona junto a otras danzas como la chacona, la zarabanda y la folia:

"¡Qué de veces ha intentando
 aquesta noble señora,
 con la alegre zarabanda,
 el pésame y perra mora..."

También Lope de Vega en El remedio en la desdicha:

"Nuño. Y, ¿quién te enamora?
 Narváez. Bien dices, que mora fue.
 Nuño. ¿Mora?
 Narváez. Mora.
 Nuño. Bien podré cantarte:
 "A la perra mora"."

En el Cancionero Classense (Roma: Restori, 1902):
 "La çarabanda está presa,

- y las siguientes **COMPOSICIONES LITÚRGICAS:**

Accepit Jesus panes (f. 30v-31).
Aleph. Quomodo sedet sola (f. 85v-88).
Alleluya (f. 124v-125).
Anima mea, Dominum (f. 117v-123).
Asperges me, Domine (f. 57v-58).
Ave Sanctissima Maria (f. 111-113).
Circumdererunt me gemitus mortis (f. 157v-158).
Clamavat autem mulier cananea (f. 51v-52).
Coph. Vocavi amicos meos (f. 82v-85).
Cum ynvocarem (f. 109v-110).
Cum sublevasset oculos Jesus (f. 24v-25).
Christus natus est nobis (f. 113v-114).
Dic nobis, Maria (f. 184).
Dinumerabo eos (f. 27v-28).
Dixit Dominus (f. 64v-65; f. 107v-110; f. 117; f. 181v).
Domine, memento mei (f. 58v-59; f. 156bisv-157).
Domine, non secundum peccata nostra (f. 180v-181).
Donec [ponam inimicos] (f. 107v-108; 109v-110).
Et cum spiritu tuo (f. 207v).
Et homo factus est (f. 207).
Gloria Patri (f. 95).
Hic est discipulus (f. 88v-89).
Incipit oratio Hieremiae (f. 155v-156bis).
Inter natos mulierum (f. 158v-159).
Inter vestibulum et altare (f. 23v-24).
Israel es tu Rex (f. 182).
Jesu nostra redemptio (f. 203v-204).
Kyrie eleyson (f. 159v-160).
Magna opera [Domini] (f. 109v-110).
Magnificat (f. 45v-49; f. 52v-56).
Miserere mei, Deus (f. 110v; f. 123v; f. 129; f. 157v-158; f. 182v-185).
Misa. Sin título (f. 97v-101; f. 115-116v; f. 162v-167).

que dello mucho me pesa;
 que merece ser condesa
 y también emperadora.

¡A la perra mora! ¡A la matadora!"

Finalmente, en el entremés Don Gaiferos de Quiñones de Benavente:

"Mirad que soy don Gaiferos,
 que esta burla quise haceros,
 cantando la perra mora."

Vid. Miguel Querol, Op. cit., pp. 36-37 y La Música en las obras de Cervantes (Barcelona, 1948) y Adolfo Salazar, La música en Cervantes y otros ensayos (Madrid: Insula, 1961).

Nativitas tua (f. 95).
 Ne recorderis (f. 105v-106).
 Non in die festo (f. 167v-180).
 Pange lingua (f. 79v-80; f. 80v-81).
 Parce mi[hi], Domine (f. 160v-162).
 Patrem Omnipotentem [Credo de la misa] (f. 125v-128).
 Qui est iste Rex gloriae (f. 182).
 Quia misit (f. 109v-110).
 [Respuestas al prefacio de la misa (f. 128v)].
 Sacerdos et pontifex (f. 28v-29).
 Sacris solemniis (f. 81v-82).
 Sancta et immaculata (f. 190v-192).
 Sancta Maria, ora pro nobis (f. 107).
 Sicut cervus desiderat (f. 26v-27).
 Summens illud ave (f. 31v-32).
 Tibi soli peccavi (f. 123v).
 Tu es pastor ovium (f. 25v-26).
 Vita dulcedo (f. 184v-189).

El innovador estilo poético que llega de Italia introduce una poesía libre de afectación y depurada según los gustos cortesanos. No olvidemos que el caballero medieval ha sido sustituido por el cortesano renacentista.

El amor sigue siendo el núcleo temático de la nueva poesía renacentista; aunque se produce una desmitificación del conceptismo amoroso de los cancioneros para dar paso a una relación más humana, más directa, también más reflexiva y contenida. La relación amorosa aparece como la elevación del hombre a la máxima categoría humana; concepción en la que se hace evidente la influencia petrarquista. El amor está por encima de cualquier esquema racional; matiza, incluso, la realidad más objetiva: la naturaleza.

El poeta renacentista observa el mundo desde diferentes perspectivas, interpretándolo subjetivamente. Este individualismo agudo, exacerbado, busca la armonía y el equilibrio:

- a través de la introspección;
- a través de una naturaleza idealizada.

Y la cercanía efectiva entre ambos mundos: el interior y el exterior.

La enajenación amorosa, el interior atormentado del poeta, la tristeza, la desolación por la ausencia o el rechazo de la dama, pueden ser sustituidos por la enajenación "existencial"; la vida vista como camino hacia la muerte; el sufrimiento del ser consciente que no puede evitar reflejar al hombre de su tiempo; que no puede volver la espalda al mundo que le rodea:

A quién no matará sólo un olvido (f. 78v-79);
Aquella fuerza grande que rreçibe (f. 59v-60);
Ay de mí, sin ventura (f. 43v-44; f. 85v-87v; f. 151v-152);
Ay, soledad amarga (f. 77v-78);
El fresco ayre del fabor humano (f. 197v-199);
En el campo me metí (f. 68v-69);
Huyd, huy, o çiegos amadores (f. 130v-131);
Navego en hondo mar embrabeçido (f. 40v-41);
Por do començaré mi triste llanto (f. 62v-64);
Quán bienaventurado (f. 129v-130).

El paisaje, la naturaleza, determinan el estado de ánimo del enamorado, que llega incluso a compenetrarse con él; o se personifica a la naturaleza a la que se hace confidente: "desiertos montes"; "árboles que bibís y al fin morís"; "aves en quien hay tino / de descansar cantando"; "fresco y claro arroyuelo"; "sauces y frescura"; "verde suelo"; "flores, lustre y hermosura"; "ilustre selva, fértil y abundante"; "sonbra süave"; "favorable viento"; "en cuya alegre sonbra / rreposa el caminante fatigado"; "ribera umbrosa"; "rosales, mirtos, plántanos, flores"; "huertos umbríos"; "los altos pinos _ desta sierra"; "manso viento":

A su alvedrío y sin orden alguna (f. 59v-60);
 Aquí me declaró su pensamiento (f. 38v-39);
 Claros y frescos ríos (f. 4v-5);
 Dime, manso viento (f. 135v-136);
 El fresco y manso viento que menea (f. 195v-196);
 Fresco y claro arroyuelo (f. 11v-12);
 Illustre silva, gentil y abundante (f. 196v-197);
 Manso viento, que con dulce rruido (f. 194v-195);
 Prado verde y florido, fuentes claras (f. 64v-65);
 Rosales, mirtos, plátanos y flores (f. 71v-72; f. 94v).

Este ambiente irreal e imaginario; este paisaje convencional y arquetípico es lógico que esté habitado por una "ninpha", una "pastora enamorada", una "çagala dulce y hermosa", una "hermosa sirena"; por "el pastor Alfeo", "el pastor Belfortano" o "el pastor Sireno"; por "Clemente", "Juana", "Luisa", "Gil", "Marfira" / "Marfida" / "Marfisa", "Beatriz", "Elvira", "Marica", "Carillo", "Magadalena", "Catalina", "Miguel", "Teresica"... Y en el que aparece -dado el gusto por el mundo clásico- un "laçivo rapaz" con "la venda, el arco y la aljava" [Amor], o un "muchacho bobo y descuydado" que puede perder su "crüel arco" y convertirse en un "triste peregrino".

La mayoría de las composiciones conservadas en el Cancionero Musical de Medinaceli tratan casi como único tema el AMOR:

• AMOR BUCÓLICO

- TONO CULTO

Acaba ya, zagala, de ma[tarme] (f. 44v-45);
 Belfortuno, un pastor d[e] Estremadura (f. 101v-105);
 Carillo, quiéresme bien (f. 142v-143);
 Cristalia, una pastora enamorada (f. 101v-105);
 Dexó la venda, el arco y el aljava (f. 139v-140);
 Dime, manso viento (f. 135v-136);
 Divina ninpha mía (f. 152v-153);

Duro mal, terrible llanto (f. 134v-135);
 Esos tus claros ojos (f. 93v-94);
 Estávase Marfida contemplando (f. 106v-107);
 Fresco y claro arroyuelo (f. 11v-12);
 Hermosa pastorçilla que huyendo (f. 148v-149);
 La rubia pastorçica de ojos bellos (f. 92v-93);
 Los ojos puestos en el alto çielo (f. 137v-138);
 Marfira, por vos muero (f. 131v-132);
 Ninpha gentil, que en medio la espesura (f. 41v-43);
 O, más dura que mármol a mis quejas (f. 67v-68);
 Ojos que ya no veis quien os mirava (f. 37v-38);
 Olvidaste, zagala, aqueste apero (f. 141v-142);
 Quién me dixera, Elisa, vida mía (f. 69v-71);
 Ribera el sacro Darro, en el arena (f. 192v-194);
 Socórreme, pastora. O, alma mía (f. 95v-96);
 - TONO TRADICIONAL
 Alégrate, Isabel, que en esta villa (f. 89v-90);
 Di, Gil, qué siente Juan (f. 96v-97);
 Dónde se sufre, Juana (f. 153v-155). [También con rasgos apicarados];
 Gasajoso está carillo (f. 17v-18). [Con cierto tono "picante"];
 Hermosa pastorçilla, que huyendo (f. 148v-149);
 Llorad conmigo, pastores (f. 22v-23);
 Qué se hizo, Juan, tu placer (f. 8v-9);
 Sábeta, linda zagala (f. 2v-3);
 Tu dorado cabello, zagala mía (f. 90v-91);
 Viste, Gil, a mi zagala (f. 21v-22).

• AMOR NO BUCÓLICO

- CON REFINAMIENTO CORTESANO

Amor andava triste y peregrino (f. 15v-16);
 Amor çiego y atrevido (f. 18v-19);
 Catalina sin par, de cuya vista (f. 145v-146);
 Esclareçida Juana, el que se atreve (f. 180v-190);
 Frescura soberana (f. 149v-151);
 Hermosa Catalina (f. 12v-13; f. 202v-203);
 Hermosa Magdalena (f. 200v-201);
 Intolerable rayo. O, luz hermosa (f. 132v-134);
 Juana, yo juro a fe que si os cogese. [Tema bastante crudo: la violación]. (f. 133v-134);
 Leonor, enferma estavas y llorosa (f. 144v-145);
 Llamo la muerte y con rraçón la llamo (f. 74v-75);
 No ves, amor, qu[e] esta gentil moçuela (f. 136v-137);

Por do començaré mi triste llanto (f. 62v-64);
 Ten cuenta, amor, con esta crüda fiera (f. 13v-14);
 Tu dulce canto, Silvia (f. 36v-37);
 Tú me robaste el bien del alma mía (f. 78v-79);
 Y dize a tu pesar: crüel tirano (f. 14v-15).

- ENTRE GENTES SIMPLES

Aste casado, Anilla (f. 35v-36);
 Clemente jurava [a] tal (f. 19v-20);
 Luisa de mi alma (f. 138v-139);
 Lllaman a Teresica (f. 9v-10);
 Pues que me tienes, Miguel (f. 60v-62);
 Pues que no puedo olvidarte (f. 39v-40);
 Puse mis amores (f. 5v-7).

• COMPOSICIONES ESPIRITUALES

Amargas oras de los dulçes días (f. 10v-11);
 Aquella boz de Cristo tan sonora (f. 56v-57);
 Buelve tus claros ojos, alma bella (f. 32v-34);
 Como por alto mar tempestuoso (f. 34v-35);
 Dulcíssima María (f. 75v-76);
 Pues para tan alta prueba (f. 50v-51).

• De TEMA BÍBLICO

Siendo de amor, Susana, requerida (f. 201v-202).

• TEMAS FOLCLÓRICOS, como:

- la monja a la fuerza: Ay de mí, sin ventura (f. 43v-44; f. 85v-87v; f. 151v-152);
- el fraile: Ay Jhesús, qué mal frayle (f. 199v-200);
- la cotilla: Parlera sois así, señora Juana (f. 146v-148).

Todo el cancionero en su conjunto es obra musical de la escuela andaluza, representada por Bernal, Pedro Ceballos, Chacón, fray Juan Díaz, Ginés de Morata, Pedro y Francisco Guerrero, Juan Navarro y Ortega. Desconocemos datos de Antonio Cebrián, Diego Garçón y Varrio Nuevo. El único compositor extranjero es Orlando de Lassus.

COMPOSITORES¹⁸

BERNAL (?)

"Domine memento mei"
(f. 156bisv
-157)
Misa. Sin título.
(f. 115-116v)
"Non in die festo"
(f. 167v-180)

Compositor andaluz de la primera mitad del siglo XVI. No hay un acuerdo en torno a su nombre:

JOSÉ BERNAL

Cantor de la capilla de Carlos V. Maestro de Capilla de la Colegiata de San Salvador en Sevilla alrededor de 1550.

Juan BERNAL

Organista en Sevilla, entre 1506 y 1507.

Francisco BERNAL

Contemporáneo de Cristóbal de Morales.

Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba en 1567.

Antonio CEBRIÁN

"Di, Gil. Qué siente Juan"
(f. 96v-97)
- (Garci Sánchez de Badajoz) "Lágrimas de mi consuelo"
(f. 3v-4)
"Socórreme, pastora"
(f. 95v-96)

Rodrigo CEVALLOS [CEBALLOS]¹⁹
(Aracena, c. 1525-1530- ?)

"Amargas oras de los dulces
días"
(f. 10v-11)

¹⁸. Vid. Miguel Querol, "Los compositores de este cancionero", ed. del Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli, Op. cit., pp. 22-29.

¹⁹. Los copistas no suelen anteponer el nombre del compositor a su apellido; de ahí que surja la confusión sobre si "Cevallos" se refiere a Rodrigo CEVALLOS o Francisco CEVALLOS [racionero y maestro de Capilla de la Catedral de Burgos desde 1535 hasta su muerte en 1571]. Dada la vinculación del manuscrito con la escuela musical andaluza, Querol considera a Rodrigo CEVALLOS como el autor de las composiciones incluidas en éste. Op. cit.

- "Dime, manso viento"
(f. 135v-136)
 "Duro mal, terrible llanto"
(f. 134v-135)
 "Ojos hermosos, amorosillos,
 graves"
(f. 49v-50)
 [Vid. VARRIO-NUEVO]
 - (Garcilaso de la Vega) "Quán bienaventurado"
(f. 129v-130)
 "Ribera el sacro Darro, en
 el arena"²⁰ (?)
(f. 192v-194)
 "Rosales, mirtos, plátanos
 y flores"
(f. 71v-72;
 f. 94v)

Se ordenó sacerdote en Sevilla en 1556.
 Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba
 entre 1556 y 1561; de la Capilla Real de Granada
 en 1561 y Capellán Real en 1572.

CHACÓN

- "Cristalía, una pastora
 enamorada"
(f. 101v-105)
 "Sacris Solemniis"
(f. 81v-82)

Organista en la Catedral de Córdoba desde 1531
 hasta 1545.

Fray Juan DÍAZ

- (Garcilaso de la Vega) "Quién me dixera, Elisa, vida
 mía"
(f. 69v-71)

¿Trompeta al servicio de Carlos V en 1519?

Diego GARÇÓN

- "Amor ciego y atrevido"
(f. 18v-19)
 "Carillo, si tú quisieres"
(f. 16v-17)
 "Clemente jurava [a] tal"
(f. 19v-20)

²⁰. También aparece el nombre de "Navarro" tachado sobre el de
 "Zeballos".

"Gasajoso está carillo"
 (f. 17v-18)
 "Llorad conmigo, pastores"
 (f. 22v-23)
 Misa. Sin título
 (f. 97v-101)
 "Viste, Gil, a mi zagala"
 (f. 21v-22)

GERÓNIMO

"Alégrate, Isabel, que en
 esta villa"
 (f. 89v-90)

Clérigo de Granada. En 1567 fue Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba en una oposición en la que se encontraba en el tribunal Francisco Guerrero.

Bernal GONÇALES

"Navego en hondo mar
 embrabeçido"
 (f. 40v-41)

Quizá sea el mismo compositor que aparece en el manuscrito como **BERNAL** [vid. supra].

Francisco GUERRERO

[Vid. estudio sobre Francisco Guerrero en el **APÉNDICE** a este capítulo de **POLIFONÍA VOCAL: Cancioneros musicales individuales**]²¹

- [¿Francisco/Pedro GUERRERO?]"Amor andava triste y peregrino"
 (f. 15v-16)
- [¿Francisco/Pedro GUERRERO?]"Beatriz, cómo es posible"
 (f. 91v-92)
- [¿Francisco/Pedro GUERRERO?]
 - (Juan Boscán) "Claros y frescos ríos"
 (f. 4v-5)
- (Baltasar de Alcázar) "Dexó la venda, el arco y el aljava"
 (f. 139v-140)
 "Divina ninpha mía"
 (f. 152v-153)
 "Esclarecida Juana"
 (f. 180v-190)

²¹. Al no anteponer en la mayoría de los casos el nombre al apellido del compositor, no sabemos si "Guerrero" se refiere a Francisco GUERRERO o a su hermano Pedro GUERRERO, ya que ambos están representados en el manuscrito.

- [¿Francisco/Pedro GUERRERO?]"Fresco y claro arroyuelo"
(f. 11v-12)
- [¿Francisco/Pedro GUERRERO?]"Hermosa Catalina"
(f. 12v-13;
f. 202v-203)
"Huyd, huyd, o çiegos
amadores"
(f. 130v-131)
- (Gutierre de Cetina)"Ojos claros, serenos"
(f. 2)
"Pasando el mar, Leandro el
animoso"
(f. 143v-144)
"Prado verde y florido,
fuentes claras"
(f. 64v-65)
- [¿Francisco/Pedro GUERRERO?]"Ten cuenta, amor, con esta
cruda fiera"
(f. 13v-14)
"Tu dorado cabello"
(f. 90v-91)

Discípulo de su hermano Pedro y de Cristóbal de Morales. En 1546 fue Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén; en 1550 cantor de la Capilla de la Catedral de Sevilla; en 1554 maestro de Capilla de la Catedral de Málaga y un año después, en 1555, de la Catedral de Sevilla. Viajó a Venecia y a Tierra Santa en 1588. Quizá el compositor más famoso en su época; se caracterizó por "volver a lo divino" muchas de sus composiciones profanas juveniles, guiado, una vez entró en el sacerdocio, por su vida ejemplar.

Pedro GUERRERO

- [¿Pedro/Francisco GUERRERO?]"Amor andava triste y
peregrino"
(f. 15v-16)
- [¿Pedro/Francisco GUERRERO?]"Beatriz, cómo es posible"
(f. 91v-92)
- [¿Pedro/Francisco GUERRERO?]"Claros y frescos ríos"
(f. 4v-5)
- [¿Pedro/Francisco GUERRERO?]"Fresco y claro arroyuelo"
(f. 11v-12)
- [¿Pedro/Francisco GUERRERO?]"Hermosa Catalina"
(f. 12v-13)
- (Garcilaso de la Vega)"O, más dura que mármol a

mis quejas"²²

(f. 67v-68)

"Por do començaré mi triste llanto"

(f. 62v-64)

- [¿Pedro/Francisco GUERRERO?]"Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera"

(f. 13v-14)

Hermano mayor de Francisco Guerrero. Estuvo de cantor en la Capilla Pontificia de Roma y ocupó, probablemente, algún cargo en la Catedral de Sevilla a su vuelta a España.

Orlando de LASSUS

(Mons, 1520 - Munich, 1594)

"Siendo de amor, Susana querida"

(f. 201v-202)

Rolando de LATRE [Orlando di Lasso en italiano] fue uno de los compositores renacentistas más importantes.²³ Miembro de la escolanía de la Iglesia de San Nicolás de Mons, fue muy famoso, desde niño, por su excelente voz. En 1544 entró al servicio de Fernando Gonzaga; estuvo en Sicilia, Milán, Nápoles, Roma y regresó a Amberes. En 1556 entró al servicio de Alberto V, duque de Baviera y se trasladó a Munich. Fue director de la Capilla del Duque, siendo el encargado de conseguir músicos extranjeros. El emperador Maximiliano I le otorgó la ejecutoria de nobleza en 1579 y en 1571 se trasladó a París. El Papa Gregorio XIII le nombró "caballero de la espuela dorada" en 1574 por haberle dedicado su Patrocinium musices. En 1578 viaja a Italia y regresa a Munich donde muere en 1594.

Ginés de MORATA

- (Jorge de Montemayor)

"Aquí me declaró su pensamiento"

(f. 38v-39)

"Como por alto mar tempestuoso"

(f. 34v-35)

"Descuidado de cuidado"

²². En el f. 67v está tachado el nombre de "Navarro" y en el f. 68 pone el de "P[edro] Guerrero".

²³. Aunque también se le menciona como actor bufo al participar en una comedia italiana improvisada que se representó en las fiestas de enlace entre Guillermo de Sajonia y Renée de Lorena en 1568.

- (f. 76v-77)
 "En el campo me metí"
 (f. 68v-69)
 "Esos tus claros ojos"
 (f. 93v-94)
 "La rubia pastorçica"
 (f. 92v-93)
 "Llamo a la muerte"
 (f. 74v-75)
 "Ninpha gentil"
 (f. 41v-43)
 - (Jorge de Montemayor) "Ojos que ya no veis quien
 os mirava"
 (f. 37v-38)
 Pange Lingua
 (f. 79v-80)
 "Pues para tan alta prueba"
 (f. 50v-51)
 "Pues que no puedo olvidarte"
 (f. 39v-40)
 "Tú me robaste"
 (f. 78v-79)

El más antiguo maestro de Capilla de la Casa
 Ducal de Braganza.

Juan NAVARRO

[Sevilla, c. 1525-1530 - 1580]

- "Ay de mí, sin ventura"
 (f. 43v-44;
 f. 151v-152)
 "Ay, soledad amarga"
 (f. 77v-78)
 "Buelve tus claros ojos"
 (f. 32v-34)
 "No ves, amor, qu[e] esta
 gentil moçuela"
 (f. 136v-137)
 "Ribera el sacro Darro, el
 arena"²⁴
 (f. 192v-194)
 "Siendo míos, di, pastora"
 (f. 72v-73)
 "Sobre una peña do la mar
 batía"
 (f. 65v-67)

Fue maestro de capilla en la Catedral de
 Salamanca entre 1567 y 1570; también en Ciudad
 Rodrigo entre 1570 y 1578 y finalmente en Palencia,
 donde murió, desde 1578 a 1580.

²⁴. El nombre de "Navarro" aparece tachado por una línea sobre
 el de "Zeballos".

ORTEGA

"Pues que me tienes, Miguel"
(f. 60v-62)

Gregorio de ORTEGA

Ministril de la Corte de Carlos V, entre 1518 y 1534; en 1548 acompañó a Felipe II, siendo todavía Príncipe, por Italia, Flandes y Alemania. Fue mozo de capilla en el Palacio de los Duques de Calabria desde 1549 hasta 1553; viajó a Inglaterra en 1554, a Bruselas en 1555 y en 1556 estuvo al servicio del infante don Carlos.

Francisco ORTEGA

En 1543 estuvo al servicio del Príncipe Felipe y en 1550 era mozo capilla en el Palacio de los Duques de Calabria en 1550.

Mosén Bartolomé ORTEGA

Capellán y contrabajo en 1550 de los Duques de Calabria.

RAVANEDA

"Puse mis amores" (?)
(f. 5v-7)

VARRIO-NUEVO

"Ojos hermosos, amorosillos,
graves"

(f. 49v-50)

[Vid. Rodrigo CEVALLOS]

Como compositores exclusivamente de piezas litúrgicas con texto latino tendríamos a los españoles Antonio de Cabeçón, Farfán, Escobedo, Cristóbal de Morales y Sanforte; y a los extranjeros Gombert y Zipriano [=Cipriano di Rore]:

Antonio de CABEÇÓN

(¿Montejudíos-Burgos o Madrid?, 1510 - Madrid, 1566)

"Sancta Maria, ora pro nobis"
(f. 107)

Ciego de nacimiento, estudió en Palencia con el organista Tomás Gómez. Organista y clavicordista del emperador Carlos V. Al enviudar se hizo sacerdote. Acompañó al príncipe Felipe II a los Países Bajos. Antonio de Cabeçón inaugura realmente la escuela organista española. Sus Obras de música para tecla, arpa

y vihuela fueron publicadas póstumamente por su hijo Hernando de Cabeçón (Madrid, 1573).

ESCOBEDO

"Magna opera [Domini]"
(f. 109v-110)

Se conoce un Bartolomé ESCOBEDO que nació en Segovia en 1510; estudió en Salamanca y fue chantre de la catedral salmantina. También estuvo en Roma en 1536, al servicio de la capilla pontificia, y en 1554 obtuvo un beneficio en Segovia. Nombrado en la época como autor de composiciones religiosas.

FARFÁN

"Clamavit autem mulier
cananea"
(f. 51v-52)

Lo único que se sabe de FARFÁN es que fue maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, sustituyendo a Francisco Guerrero mientras estaba fuera de España. Reconocido como excelente organista.

Nicolas GOMBERT

[Vid. estudio sobre el
Cancionero de Uppsala]

"Ave Sanctissima Maria"
(f. 111-113)

Cristóbal de MORALES

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Barcelona]

"Accepit Jhesus panes"
(f. 30v-31)
"Aleph. Quomodo sedet sola"
(f. 85v-88)
"Coph. Vocavi amicos meos"
(f. 82v-85)
"Dixit [Dominus]"
(f. 64v-65;
f. 107v-108;
f. 108v-109;
f. 117;
f. 181v)
"Gloria Patri"
(f. 95)

"Inter natos mulierum"
 (f. 158v-159)
 "Inter vestibulum et altare"
 (f. 23v-24)
 "Israel es tu Rex"
 (f. 182)
 "Magnificat"
 (f. 45v-49;
 f. 52v-56)
 "Qui est iste Rex gloriae"
 (f. 182)
 "Vita dulcedo"
 (f. 184v-189)

SANFORTE

"Miserere mei, Deus"
 (f. 182v-185)

ZIPRIANO [CIPRIANO DI RORE]

(¿Malinas o Amberes?, 1516 - Parma, 1565)
 "Cum sublevasset oculos
 Jesus"
 (f. 24v-25)
 "Dinumerabo eos"
 (f. 27v-28)
 "Sacerdos et pontifex"
 (f. 28v-29)
 "Sicut cervus desiderat"
 (f. 26v-27)
 "Sumens illud ave"
 (f. 31v-32)
 "Tu es pastor ovium"
 (f. 25v-26)

Estudió en la escuela musical fundada por Adrien Willaert (entonces maestro de capilla de la catedral de San Marcos, donde di Rore sería después cantor) en Venecia. Estuvo al servicio de Hércules II de Ferrara y a su muerte volvió a Venecia, siendo segundo maestro de capilla en 1559 y reemplazando en 1563 en el cargo a Willaert. Poco tiempo después se traslada a Parma para encargarse de la escuela musical del duque Octavio Farnesio, permaneciendo en esta ciudad hasta su muerte. Sin duda alguna, Cipriano di Rore es uno de los madrigalistas italianos más destacados del Renacimiento, siendo elogiado por Monteverdi.

Los textos del Cancionero pertenecen a grandes poetas del Renacimiento español, de cuyo conocimiento sólo podían haber tenido constancia los compositores a través

de manuscritos, pliegos sueltos, por una tradición oral (u oral-musical) o por relación personal:

POETAS

Baltasar de Alcázar

(Sevilla, 1530 - Ronda, 1606)

- (Francisco GUERRERO)

"Dexó la venda, el arco y el aljava"

(f. 139v-140)

Poeta satírico (muy influido por los Epigramas de Marcial), músico y pintor sevillano. De origen noble, en su juventud siguió la carrera de las armas, luchando al lado del marqués de Santa Cruz. Fue alcalde de la Hermandad de los hijosdalgo al retirarse; tesorero de la Casa de la Moneda y regidor del ayuntamiento de Sevilla ("veinticuatro").

Juan Boscán

[Vid. estudio sobre el

Cancionero Musical de Barcelona]

- (¿Francisco/Pedro GUERRERO?) "Claros y frescos ríos"

(f. 4v-5)

Cristóbal de Castillejo

(Ciudad Rodrigo, 1490 - Viena, 1550)

- (Ginés de MORATA)

"En el campo me metí"

(f. 68v-69)

Paje del archiduque Fernando (hermano del emperador Carlos V). A la muerte del rey Fernando el Católico entra como monje cisterciense en el convento de San Martín de Valdeiglesias; en 1525 sale del convento para encargarse de la secretaría de su antiguo señor, el archiduque Fernando (entonces rey de Bohemia y posteriormente de Romanos y Hungría), residiendo en Viena donde murió. Poeta muy conocido por su vena satírica (sobre todo "contra los poetas españoles que escriben en verso italiano") y festiva (sobre los estragos que causa el amor o las condiciones de las mujeres).

Gutierre de Cetina

(Sevilla, 1520 - México, 1527)

- (Francisco GUERRERO) "Ojos claros, serenos"
(f. 2)

Poeta y guerrero, recorrió luchando España, Italia y Alemania. Residió en Sevilla, donde mantuvo una gran amistad con Baltasar de Alcázar. En 1546 se embarcó para México con su tío Gonzalo López (procurador de la Nueva España); donde murió al parecer a causa de las heridas provocadas en un duelo amoroso.

Juan de Leyva

- "A beinte y siete de Março"
(f. 6v-7)

Jorge de Montemayor

(Montemor-o-Velho, c. 1520 - Piamonte, c. 1562)

- (Ginés de MORATA) "Aquí me declaró su
pensamiento"
(f. 38v-39)
- (Ginés de MORATA) "Ojos que ya no veis quien
os mirava"
(f. 37v-38)

Posiblemente de origen judío. En 1548 residió en la corte española y fue cantor en la capilla de la infanta María, hermana de Felipe II. Viaja a Portugal con la infanta doña Juana al casarse ésta con el príncipe Juan. Al morir el príncipe Juan (1554) viaja a Inglaterra acompañando a Felipe II; reside en Valencia. En 1558 viaja a Flandes y posteriormente a Milán. Parece ser que murió en un lance amoroso.

Garci Sánchez de Badajoz

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- (Antonio CEBRIAN) "Lágrimas de mi consuelo"
(f. 3v-4)

Gregorio Silvestre

(Lisboa, 1520 - Granada, 1570)

- "O, dulce suspiro mío"
(f. 9v-10)

Poeta y músico de origen portugués. Su padre fue médico del rey Juan III y en 1526 acompañó a España a la infanta Isabel de Portugal para

casarse con el emperador Carlos I. Estuvo al servicio del duque de Feria (mecenas de las artes y de las letras, como otros muchos nobles españoles). En 1541 fue organista de la Catedral de Granada.

Garcilaso de la Vega

(Toledo, 1503 - Niza, 1536)

- (Pedro GUERRERO) "O, más dura que mármol a mis
quexas" (f. 67v-68)
- (Rodrigo CEVALLOS) "Quán bienaventurado" (f. 129v-130)
- (Juan DÍAZ) "Quién me dixera, Elisa, vida
mía" (f. 69v-71)

De origen noble, formó parte de la casa del emperador Carlos V desde muy joven. Luchó contra los comuneros en Olías y fue herido en la defensa de Rodas en 1522. Peleó también contra los franceses en Fuenterrabía en 1523 y fue nombrado "gentilombre". En 1526 se casó con Elena de Zúñiga, dama de doña Leonor, hermana del emperador. Acompañó a la emperatriz Isabel a Francia y participó en la campaña militar de Florencia en 1530. Fue desterrado por el emperador a una isla del Danubio por haber intervenido en un matrimonio contrario a la voluntad real; el duque de Alba, amigo y pariente, consigue interceder ante el emperador, siendo enviado a servir a las órdenes del virrey Pedro de Toledo en Nápoles. Estuvo varias veces en comisión de servicio en España, entablando una estrecha amistad con Juan Boscán (a quien convenció para que tradujera Il Cortegiano de Castiglione; al mismo tiempo, Boscán indujo a Garcilaso a utilizar los metros italianos, lo que daría lugar al mayor y más trascendente cambio en la poesía castellana). En 1535 participó en la empresa de Túnez; fue nombrado maestro de campo de infantería y enviado a Provenza. En 1536 es herido en el asedio a Muey y muere en Niza.

Tanto compositores como poetas desarrollaron su producción en torno a la primera mitad del siglo XVI; décadas del 30-50.

El Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli culmina el ciclo de cancioneros polifónicos colectivos del siglo XVI (que cerrará el Cancionero de Turín, Turin, Bibl. Naz., MS I-14 [c.1580-1590]) y anuncia el camino a los cancioneros polifónicos del Barroco, en especial al Cancionero de la Sablonara [Munich, Stadtbibl., cod. hisp., 2. Formerly, Musik, MS E200 (c. 1610-1620)] y al manuscrito Tonos castellanos o Segundo Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli [Madrid, Biblioteca Privada de don Bartolomé March, sign. de la Biblioteca de Medinaceli: 13231; sign. de la Biblioteca March: Ms. 860 (c. 1620)].

APÉNDICE:

CANCIONEROS MUSICALES LUSO-ESPAÑOLES.

Muy pocos cancioneros musicales han sobrevivido en tierra portuguesa a los estragos del terremoto de 1755 que destruyó la biblioteca de João IV. Eugenio Asensio cita como anteriores al siglo XVI¹:

- las Cantigas de Santa María en gallego de Alfonso X el Sabio y
- el "rollo" literario-musical de Martín Codax que publicó Pedro Vindel con el título de Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XII (Madrid: 1915).

Por el contrario, desapareció la obra Los amables de música, citada por João IV en su Defensa de la música moderna.²

Del siglo XVI sólo ha visto la luz en impresión moderna el Cancionero Musical de Elvas.³ Sin embargo, recientemente, el profesor Eugenio Asensio ha descubierto un cancionero musical luso-español del siglo XVI existente en París, que algunos investigadores ya conocían como Chansonnier Masson 56 y que él titula como Cancionero [Musical añade FRENK y nosotros así lo citamos] de don Alonso Núñez.⁴

1. Eugenio Asensio, Cancionero Musical luso-español del siglo XVI, antiguo e inédito (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989); Cuadernos de Homenaje, 1, pp. 7-8.

2. "Tristan de Sylva en un libro intitulado Los amables de música que ha duciento años fue echo por orden y mandado del Rey de Portugal don Alonso Quinto..." en Defensa de la música moderna contra la opinión del obispo Cyrilo Franco, por el duque de Braganza (después João IV de Portugal) (Lisboa: 1649); prefácio, introdução e notas de Mário de Sampaio Ribeiro (Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1965), p. 32. Asensio, Ibid., p. 7 y nota 1.

3. O Cancioneiro Musical e Poetico da Biblioteca Publica Hortênsia; com prologo, transcrição e notas de Manuel Joaquim (Coimbra, 1940). También existe una edición facsímil (que, desgraciadamente, no hemos podido consultar), realizada por el Instituto Português da Património Cultural (Lisboa, 1989), con un estudio introductorio de Manuel Pedro Ferreira [referencia en Revista de Musicología, XIV, nº 3 (1991), p. 707].

4. Eugenio Asensio, Op. cit.

- CANCIONERO MUSICAL DE ELVAS

En la Biblioteca Publica Hörtensia de la ciudad portuguesa de Elvas, el profesor Manuel Joaquim descubrió un códice incompleto de finales del siglo XV y principios del XVI, con poesía lírica y música en su primera parte (f. 40-94) y sólo textos poéticos en la "SEGUNDA PARTE DESTE LIBRO" (f. 1-36v; sección desgraciadamente incompleta, que debía constituir una especie de Cancioneirinho de mao o Breviario de galantería⁵). La

5. Romances:

Al pie d[e] una clara fuente (f. 13);
 Aliarda nel Castillo (f. 7v);
 Cavallero, si a Francia his (f. 6v);
 Los zimbros van contra Mario (f. 11);
 Moro alcayde, moro alcayde (f. 8v),
 Muerto iaze don Alonso (f. 6);
 Nora buena, vengáis tío (f. 14v);
 O Borgoña, o Borgoña (f. 15);
 Por aquel postigo viego (f. 12);
 Por el val de las estacas (f. 2),
 Por las riberas de Arlança (f. 4v);
 Riberas de Duero arriba (f. 3v);
 Sibila está en una torre (f. 1);
 Triste está el rey Menelao (f. 16v);
 Yo m[e] estava reposando (f. 9v).

Glosas de:

Alço los ojos mirando (f. 26);
 Ardan mis dulces lenbranças (f. 21v);
 Las tristes lágrimas mías (f. 23);
 Los que priváis con los reys (f. 20);
 Por el mes era de Mayo (f. 17v);
 Quién dixo que l[a] ausencia causa olvido (f. 25);
 Si lágrimas no pueden ablandarte (f. 24v).

Incipit de:

Eya cruel desengaño;
 Oigan todos mi tormento;
 Pensando estoy, señora;
 Quando está mi pensamiento;
 Si amo el galardón;
 Si de amor libre estuviera;
 Si de mi pensamiento.

ausencia de los primeros 39 folios hace presumir la existencia de un Índice, actualmente perdido.

El código musical -que es el que nos interesa, al aparecer el texto copiado bajo pauta musical- comienza en el f. 40 con parte de un villancico castellano "Quedo triste, receloso" (?) y termina en el f. 104 con "Venid a sospirar al verde prado". Como puede apreciarse en la lista infra, el número de composiciones musicadas en castellano excede al de las piezas portuguesas.

El manuscrito es obra, en sus dos partes, de una sola mano. Algunas de las piezas aparecen en los cuatro grandes cancioneros del momento:

- En el Cancionero Musical de la Colombina:
"De vos e de mí quexoso" (f. 51v-52. También recogida en Palacio).
 - En el Cancionero Musical de Palacio:
"Antonilla es desposada" (f. 217v-218);
"Cavallero, si a Francia ides" (f. 68v-69. También conservada en Medinaceli);
"De vos e de mí quexoso" (f. 11v-12. También en Colombina);
"La vida y la muerte juntas" (f. 184);
"Lo que queda es lo seguro" (f. 62; f. 129. También recopilada en Silva de Sirenas);
"Llenos de lágrimas tristes" (f. 114);
"No tienen vado mis males" (f. 99v-100. También incluida en Uppsala);
"Pásame, por Dios, barquero" (f. 232);
"Quién te traxo, cavallero" (f. 202v-203);
"Romerico, tú que vienes" (f. 248v. También recogida en Segovia);
"Secáronme los pesares" (f. 119v);
"Ya cantan los gallos, Juan" (f. 94v).
 - En el Cancionero Musical de la Catedral de Segovia:
"Romerico, tú que vienes" (f. 210.
Incluida también en Palacio).
-

- En el Cancionero Musical de Barcelona:
"Llenos de lágrimas tristes" (f. 176).

Y también en repertorios poético-musicales de mediados del siglo XVI:

- En Silva de Sirenas (Valladolid, 1547):
"Desposósete tu amiga" (f. 24);
"Las tristes lágrimas mías" (f. 24v);
"Lo que queda es lo seguro" (f. 93. "A sonada de". También incluido en Palacio).
- En el Cancionero de Uppsala (Uppsala, 1556):
"No tienen vado mis males" (f. 3v-4. Incluido también en Palacio).
- En la Recopilación de villancicos y sonetos de Juan Vásquez (Sevilla, 1560):
"Qué sentís, corazón mío" (f. 18).
- En el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (1569):
"Cavallero, si a Francia ides" (f. 31v-32. Incluido también en Palacio).

Sin embargo, aunque compilado a mediados del XVI, el cancionero conserva también composiciones de principios de siglo, que aparecen en

Pero sin duda, el Cancionero Musical de Elvas guarda una estrecha relación con el Cancionero de don Alonso Núñez:

- "A do estas, alma mía" (f. 112v-113);
- "Antonilla es desposada" (f. 91v-92. También recopilada en Palacio);
- "De vos y de mí quexoso" (f. 84v-85);
- "Lo que queda es lo seguro" (f. 19v-20. También incluida en Palacio y en Silva de Sirenas);
- "No andes tan aborrido" (f. 100v-101);
- "No penséis que á d[e] acabar" (f. 80v-81);
- "Oigan todos mi tormento" (f. 33v-34);
- "Perdí a esperança" (f. 9v-10);
- "Qué sentís, corazón mío" (f. 57v-58);
- "Señora, aunque os miro" (f. 83v-84).

La forma poética predominante en todo el corpus es el **VILLANCICO** o VILLANCETE (en portugués) y la CANTIGA; ambos se presentan, en la mayoría de los casos, en su

forma originaria más pura, es decir, sólo el mote,
estribillo o refrán liminar:

Quien con veros pena y muere,
¿qué hará quando no os viere?
(f. 56)

VILLANCICOS

A do estás, alma mía (f. 50v-51);
A la villa voy (f. 101v-102). [Popular según FRENK, 62A].
Antonilla es desposada (f. 48v-49);
Aquella voluntad que se á rendido (f. 102v-103);
Aunque no me pidáis cuenta (f. 82v-83);
Bendito sea aquel día (f. 48v-49);
Con mi dolor y tormento (f. 73v-74);
Congoxa del mal presente (f. 90v-91);
Cuydados meus tão cuidados (f. 65v-66);
De vos e de mí naceo (f. 71v-72);
De vos y de mí quexoso (f. 43v-44). [Canción, vid. Colombina y Palacio];
Desposóssete tu amiga (f. 52v-53);
El que ama no descansa (f. 66v-67);
Hazme, amor, el mal que puedes (f. 57v-58);
Ia dei fim a meus cuidados (f. 81v-82);
Ia nao podeis ser contentes (f. 68v-69);
Ia qué vivéis tão ausentes (f. 76v-77);
Iestou minha ventura (f. 67v-68);
La vida y la muerte juntas (f. 87v-88);
Las tristes lágrimas mías (f. 63v-64);
Lo que queda es lo seguro (f. 47v-48);
Llenos de lágrimas tristes (f. 97v-98);
Más devéis a quien vos sirve (f. 53v-54);
Mil vezes llamo la muerte (f. 83v-84);
Mirad qué negro amor (f. 100v-101);
Nadie se duela de mí (f. 54v-55);
Nao podem meus olhos vervos (f. 77v-78);
No andes tan aborrido (f. 44v-45);
No m[e] agravio de la pena (f. 89v-90);
No pienses que á de acabar (f. 45v-46);
No tienen vado mis males (f. 88v-89);
No veros y deseavros (f. 80v-81);
Obriga vossa lindeza (f. 78v-79);
Oigan todos mi tormento (f. 98v-99);
Ojuelos graciosos (f. 99v-100);
Partí, ledo, por te ver (f. 69v-70);
Pássame, por Dios, barquero (f. 95v-96). [Popular según FRENK, 951].
Perdí a esperança (f. 46v-47);
Perdido polos meus olhos (f. 64v-65);
Por amores me perdí (f. 62v-63);
Por una sola vez (f. 59v-60). [Popular según FRENK, 185B].
Porque me não ves Ioana (f. 58v-59);
Pues queixarse (f. 51v-52);

Qué dizen allá, Paschual (f. 74v-75);
 Qué he, o que vejo (f. 70v-71);
 Qué sentís, corazón mío (f. 56v-57);
 Quedo, triste, receloso (f. 39v-40);
 Quien con veros pena y muere (f. 55v-56).
 [Popular según FRENK, 435].
 Quién te traxo, el cavallero (f. 85v-86).
 [Popular según FRENK, 1003].
 Quiérese morir Antón (f. 40v-41);
 Romerico, tú que vienes (f. 94v-95). [Popular
 según FRENK, 527].
 Sé do mal que me queréis (f. 75v-76);
 Secáronme los pesares (f. 41v-42);
 Sempre fiz vossa vontade (f. 93v-94);
 Señora, aunque no os miro (f. 60v-61);
 Señora, bem poderey (f. 79v-80);
 Toda noite e todo día (f. 72v-73);
 Todo me cansa y me pena (f. 42v-43);
 Todo plazer me desplaze (f. 91v-92);
 Tú, gitana, que adevinas (f. 61v-62);
 Un[a] amiga tengo, hermano (f. 84v-85);
 Vamonos, Juan, al aldea (f. 86v-87);
 Venid a suspirar al verde prado (f. 103v-104);
 Ya cantan los gallos, Juan (f. 92v-93). [Popular
 según FRENK, 454B].
 Yo te aconsejo, Pascual (f. 96v-97).

Como es habitual en los cancioneros poético-
 musicales de la época, el copista no señala el nombre del
 compositor ni del autor de los textos. Gracias al cotejo
 con otros repertorios coetáneos hemos podido identificar
 a los siguientes:

COMPOSITORES

Juan del ENCINA

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

- | | |
|---------------------|-----------------------------------|
| | "Antonilla es desposada" |
| | (f. 48v-49) |
| | "No tienen vado mis males" |
| | (f. 88v-89) |
| - (Juan del Encina) | "Quién te traxo, el
cavallero" |
| | (f. 85v-86) |
| - (Juan del Encina) | "Un[a] amiga tengo, hermano" |
| | (f. 84v-85) |

Pedro de ESCOBAR

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Lo que queda es lo seguro"

(f. 47v-48)

"Pásame, por Dios, barquero"

(f. 95v-96)

GABRIEL [¿Gabriel MENA? = ¿Gabriel "el Músico"?]

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Oigan todos mi tormento"

(f. 98v-99)

Johannes URREDE

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de la Colombina]

"De vos y de mí quexoso"

(f. 43v-44)

VILCHES (?)

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Ya cantan los gallos, Juan"

(f. 92v-93)

Por otra parte, un gran número de motes recogidos en el Cancionero Musical de Elvas debió servir a poetas y poetas-músicos de la corte portuguesa y española como pies para sus glosas;⁶ lo que demostraría la influencia y el contacto permanente entre poetas y músicos españoles y portugueses. Excepcionalmente, el copista señaló el nombre de **BADAJOS** entre los poetas:

Otro villancico de Garcí Sánchez de Badajoz:

"Secáronme los pesares" (f. 41v-42);

A este vilancete de Badajoz:

"Más devéis a quien vos sirve" (f. 53v-54).

⁶. Es el caso del poeta portugués Gregorio Silvestre (1520-1570) [que igual que Jorge de Montemayor escribió también en castellano] o de las Cantigas y Elegías de Andrade Caminha [Poesías inéditas de P. de Andrade Caminha, publicadas por José Pribsch (Halle: 1989)]; por ejemplo, el estribillo de la composición "Todo me cansa y me pena" (Elvas, f. 42v-43) se incluye en la segunda décima de la Elegía XXI-Penas amorosas; la Cantiga LXI de Andrade Caminha comienza con la misma cuarteta que "Tú, gitana, que adivinas" (Elvas, f. 61v-62).

POETAS

Juan del Encina

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Quién te traxo, el
cavallero"

(f. 85v-86)

"Un[a] amiga tengo, hermano"
(f. 84v-85)

Comendador Escrivá

"Qué sentís, corazón mío"
(f. 56v-57)

Garci Sánchez de Badajoz

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Palacio]

"Secáronme los pesares"
(f. 41v-42)

"Lo que queda es lo seguro"
(f. 47v-48)

"Más devéis a quien vos
sirve"
(f. 53v-54)

Gregorio Silvestre

[Vid. estudio sobre el
Cancionero Musical de Medinaceli]

"Quiérese morir Antón" (?)
(f. 40v-41)

- CANCIONERO [MUSICAL] DE DON ALONSO NÚÑEZ O
CHANSONNIER MASSON 56

Este cancionero musical luso-español, bautizado por Eugenio Asensio⁷ con el nombre de su primer dueño: "Don Alonso Núñez" [palabras que figuran en la hoja de guarda pegada a la tapa], pertenece a un fondo personal donado a la Biblioteca de l'Ecole de Beaux Arts de Paris por el bibliófilo francés Jean Masson;⁸ de ahí que el manuscrito se conozca también como Chansonnier Masson 56. Nosotros, sin embargo, adoptamos el título dado por Asensio.

En febrero de 1965, Madeleine Bernard, encargada en la Biblioteca de Beaux Arts del repertorio de manuscritos musicales medievales, descubrió el pequeño volumen (142x100 mm.)⁹ que, por un error en el inventario,

⁷. Asensio, Op. cit.

⁸. El fondo personal legado a la Bibliothèque des Beaux-Arts de Paris por Jean Masson incluye 2.772 impresos antiguos [la mayoría obra de editores italianos de los siglos XVI y XVII (signaturas 2067-2772), aunque también se encuentran libros impresos en Suiza, Alemania, Bélgica y Holanda] y 124 manuscritos de procedencia y naturaleza muy diversa. Vid. la Tesis Doctoral de François Reynaud, Le Chansonnier Masson 56. (XVI^e s.) (Poitiers-Paris, mars 1966-juin 1968).

⁹. De todos los cancioneros poético-musicales estudiados en este trabajo, el Cancionero [Musical] de don Alonso Núñez presenta el formato más pequeño; sin embargo, tal peculiaridad no es nada sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta su función utilitaria (debía ser fácilmente transportable). En cuanto al resto de los cancioneros presenta dimensiones muy variables:

- el Cancionero Musical de la Colombina: 105x150 mm.;
- el Cancionero Musical de Palacio es más grande: 180x140 mm.;
- el Cancionero Musical de la Catedral de Segovia es mucho más

figuraba como Chansonnier florentin. XVè. siècle; identificación y datación erróneas del manuscrito que, hasta la Tesis de François Reynaud¹⁰ y el estudio de Asensio,¹¹ había pasado prácticamente desapercibido para los investigadores.¹²

El manuscrito, según la descripción de Asensio,¹³ parece que fue escrito, principalmente, por dos manos: la del copista (cuya labor puede fecharse entre 1540-1570) y la del revisor (entre 1580-1590); este último no se limitó a una mera tarea de corrección, sino que completó, posiblemente con versos propios, varias piezas. También es perceptible la huella de otras manos, que copiaron a partir de los f. 63v-66 versos religiosos y villancicos de Navidad.

François Reynaud en su Tesis Doctoral¹⁴ clasifica en una serie de columnas las distintas

-
- grande: 291x215 mm.;
 - el más grande (seguido del Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli) es el Cancionero Musical de Barcelona: 307x224 mm.;
 - el Cancionero de Uppsala: 149x209 mm.;
 - otro de los más grandes es el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli: 307x215 mm.
 - el Cancionero Musical de Elvas es de dimensiones muy similares al de Alonso Núñez: 145 x 100 mm.

10. Reynaud, Op. cit.

11. Asensio, art. cit.

12. Resulta cuando menos curioso que Eugenio Asensio en su estudio (art. cit.) no mencione la Tesis de Reynaud; más aún que Margit Frenk en su Corpus desconozca este cancionero, aunque tal ausencia [sutilmente señalada por Devoto en la reseña a la obra de Frenk: "Notomías", Bulletin Hispanique, 1, 91 (janvier-juin, 1989)] se vea subsanada en el primer Suplemento al Corpus (Madrid: Castalia, 1992).

13. Asensio, Op. cit., pp. 11-13.

14. Reynaud, Op. cit., pp. 19-25.

escrituras, distinguiendo ocho manos distintas:

- **la escritura A** que domina en la mayor parte del códice [que Reynaud no fecha y que Asensio identifica como la del copista];
- **la escritura B**, la más reciente [Reynaud la sitúa a finales del siglo XVII y principios del XVIII y es la que Asensio considera la mano del revisor], que realiza una labor puramente literaria, pues completa estrofas y reelabora villancicos que aparecían sólo con la música y el incipit;
- **la escritura C**, difícil de identificar, que completa el texto de varias piezas bajo la música siguiendo el incipit de las primeras manos; y además amplía la música ya existente con una melodía diferente;
- **la escritura D**, la más personal, pertenece -según Reynaud- a un tipo de letra corrientemente utilizado en el siglo XV y el XVI, denominado vespasiano;
- **la escritura E**, que modifica la música y el texto de los villancicos: "Do vosso bem querer señora" (f. 115v-116) y "Quem não tem conhesimento" (f. 120v-121); la música y el incipit de: "Levántese el pensam[i]ento" (f. 117v-118) y el texto poético de: "No hallo a mis males culpa" (f. 128v-129);
- **la escritura F**, reconocible al final del cancionero, que copia piezas únicamente religiosas: el motete "Quanti mercenari" (f. 123v-124); los villancicos navideños: "Es naçido Dios, pastores" (f. 124v); "No tendes cama" (f. 125v-126); "Cómo estás, Virgen y Madre" (f. 126v) y la letanía "Pater de celis Deus" (f. 127v). Según Reynaud, esta sexta escritura se parece en ciertos caracteres a la C y en otros a la D y se asemeja bastante a la de algunos copistas del Cancionero Musical de Palacio;
- **la escritura G**, retoca el villancico "No lhores, pastor amigo" (f. 61v-62) y se parece, según la tesis francesa, al único copista del Cancionero Musical de Elvas;
- **la escritura H**, perceptible en la última composición del corpus, "Não tragais borzeguís pretos" (f. 129v) y en el Índice alfabético que abre el cancionero; parece ser la más reciente de todas.

Lo que realmente sorprende en el cancionero es que, a pesar de la mezcla de escrituras y estilos distintos, el conjunto presenta, no obstante, una total **homogeneidad**; excepto la visible mano del revisor [la B], de finales del siglo XVII y principios del XVIII, que supervisa el corpus poético-musical completándolo y corrigiéndolo tras la primitiva redacción y las inclusiones sucesivas. Ello puede deberse, según deduce Reynaud, al trabajo de siete copistas contemporáneos, unos más viejos que otros, por lo que cada uno trabajaría según métodos más o menos ancianos [por ejemplo, la escritura F es de fines del siglo XV], o al trabajo de copistas más o menos fieles a un corpus más anciano, actualmente perdido.

Igual que con el Cancionero Musical de Elvas, algunas piezas aparecen también en otros repertorios poético-musicales, que van desde finales del siglo XV [Cancionero Musical de la Colombina] a las postrimerías del XVI [El Parnaso de Esteban Daça (Valladolid, 1576):

- En el Cancionero Musical de la Colombina:
 "Ay, Santa María" (f. 91v-93. Recogido también en Palacio);
 "Dic nobis María" (f. 93. Recogido también en el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli);
 "In exitu Israel" (f. 86bis. Recogido también en Libro de Música de vihuela).
- En el Cancionero Musical de Palacio:
 "A dónde tienes las mientes" (f. 206v-207);
 "Ah, Pelayo, qué desmayo" (f. 58);
 "Ay, Santa María" (f. 272v. Recogido también en Colombina);
 "Bien podrá mi desventura" (f. 196);
 "De la dulce mi enemiga" (f. 129);
 "De linda serrana" (f. 174);
 "Dexaldos, madre" (f. 164);

- "La zorrilla con el gallo" (f. 237v-238);
 "Los braços traygo cansados" (f. 291);
 "Menga, la del Bustar" (f. 210v-211);
 "Otro bien si a vos no tengo" (f. 258v);
 "Quién te hizo, Juan, pastor" (f. 112v-113.
 Recogido también en El Parnaso);
 "Un[a] amiga tengo, hermano" (f. 203v-204).
- En el Cancionero Musical de Barcelona:
 "Los braços traygo cansados" (f. 144. Recogido
 también en Palacio; Silva de Sirenas;
Recopilación y Siete Libros de Música).
 - En El Maestro de Milán:
 "Toda mi vida os amé" (f. 73v-74).
 - En Silva de Sirenas de Valderrábano:
 "Los braços traygo cansados" (f. 25v-26.
 Recogido también en Palacio; Barcelona;
Recopilación y Siete Libros de Música).
 - En el Libro de Música de vihuela de Diego
 Pisador:
 "In exitu Israel" (f. 16v. Recogido también en
Colombina).
 - En la Orphénica Lyra de Fuenllana:
 "Super flumina" (f. 37v-39).
 - En el Cancionero de Uppsala:
 "Ah, Pelayo, qué desmayo" (f. 28v-29. Recogido
 también en Palacio);
 "Soy serranica" (f. 24v-25).
 - En el Cancionero Musical de la Casa de
 Medinaceli:
 "Dic nobis Maria" (f. 184).
 - En la Recopilación de Vásquez:
 "Los braços traygo cansados" (f. 27v. Recogido
 también en Palacio; Barcelona; Silva de
 Sirenas y Siete Libros de Música);
 "Zagaleja de lo verde" (f. 15. Recogido
 también en El Parnaso).
 - En El Parnaso de Esteban Daça:
 "Quién te hizo, Juan, pastor" (f. 107v-108v.
 Recogido también en Palacio);
 "Zagaleja de lo verde" (f. 104v-107v. Recogido
 también en la Recopilación).

Y, como señalamos más arriba, muchas de las
 piezas recopiladas en el Cancionero Musical de Alonso

Núñez se encuentran en el Cancionero Musical de Elvas, con quien guarda una estrecha relación.

Eugenio Asensio sólo transcribe y estudia, aisladamente, seis composiciones: "algunas muestras elegidas, bien por su valía estética, bien por su curiosidad y rareza":¹⁵

- "Quién pudiese, o quién hiciese" (f. 1v-2);
- "Gavilão, gavilão branco" (f. 49v-50);
- "Yo m[e] estando en Coimbra" (f. 69v-70);
- "Por qué lloras, moro (f. 58v-59);
- "Quem quisier comprar hua vida" (f. 106v-107);
- "Nao tragais borceguís pretos" (f. 129v).

Sin embargo, el manuscrito contiene 112 textos [sin contar las piezas repetidas: "Dónde está galhardía" (f. 20-21; f. 101-102; composiciones 21 y 102 de REYNAUD); "Minina dos olhos verdes" (f. 95v-96 y 96v-97; REYNAUD, 96 y 97); "Pensando que se acabava" (f. 55-56 y f. 108-109; REYNAUD 56 y 106); "Quién te hizo, Juan, pastor" (f. 3v-4; f. 107v-108; REYNAUD 4 y 108); "Ya no quiero ser pastor (f. 16v-17 y f. 97v-98; REYNAUD, 17 y 98)]. La mayoría de las piezas son villancicos en castellano o en gallego-portugués; a ellas se unen 6 romances y 5 piezas sagradas en latín.

VILLANCICOS

- A do bueno por aquí (f. 43v-44);
- A dónde estás, alma mía (f. 112v-113);
- A dónde tienes las mientes (f. 15v-16);
- A la gala de la más linda zagala (f. 66);
- A partida que me aparta (f. 41v-42);
- A, Pelayo. Qué desmayo (f. 59v-60);
- Amor loco, amor loco (f. 37v-38);

¹⁵. Asensio, Op. cit., p. 8.

Antonilha es desposada (f. 91v-92);
 Ay dolor, ay dolor (f. 102v-103);
 Ay, que biviendo no bivo (f. 0v-1);
 Ay, Santa María (f. 24v-25);
 Bem sei que minha tristura (f. 103v-104);
 Bien poderá mi desventura (f. 2v-3);
 Cómo estáis, Virgen y Madre (f. 126v);
 Cómo pasará la sierra (f. 89v-90);
 Cómo se poderá partir (f. 36v-37);
 D[e] alhá d[e] encima del cielo (f. 72v-73);
 [De la dulce mi enemiga (f. 48v-49). Canción,
 vid. Palacio, f. 129];
 De linda serrana (f. 6v-7);
 De mi ventura quexoso (f. 81v-82);
 De vos e de mí quexoso (f. 84v-85);
 Despierta, triste pastor (f. 10v-11);
 Después que pasaste el río (f. 109v-110);
 Desque yo te vi, Joanilha (f. 87v-88);
 Dexaldos, mi madre (f. 53v-54);
 Dexe de ser amador (f. 38v-39);
 Di, pues vienes del aldea (f. 88v-89);
 Do vosso bem querer, señora (f. 115v-116);
 Dónde está tu gallardía (f. 20v-21; f.
 101v-102);
 El dolor que está a secreto (f. 27v-28);
 En toda la tramontana (f. 26v-27);
 En vida de tantos daños (f. 98v-99);
 Es naçido, Dios, pastores (f. 124v);
 Esta trabalhosa vida (f. 77v-78);
 Foyse gastando a esperança (f. 118v-119);
 Gavylao, gavylao bramco (f. 49v-50);
 Ha ya sofrido tanto el alma mía (f. 79v-80);
 Haze amar y no es amor (f. 56v-57);
 La terrible pena mía (f. 51v-52);
 La zorrilla con el gallo (f. 42v-43);
 Lágrimas de saudade (f. 23v-24);
 Ledo rostro venerao (f. 40v-41);
 Levántese el pensamento (f. 117v-118);
 Lo que queda es lo seguro (f. 19v-20);
 Llove a menudo (f. 34v-35);
 Menga la del Boscal (f. 12v-13). [Incluye: "In
 exitu Israel"];
 Mia fe, Gil, ya de tu medio (f. 5v-6);
 Minina dos olhos verdes (f. 95v-96; f. 96v-97);
 Na fonte está Lianor (f. 119v-120);
 Nam m'espanto ya de nao (f. 110v-111);
 Nam vos acabéis tan cedo (f. 99v-100);
 Nao tragais borzequí pretos (f. 129v);
 No andes tan aburrido (f. 100v-101);
 No hallo a mis males culpa (f. 128v-129);
 No llores, pastor amigo (f. 61v-62);
 No piense que á d[e] acabar (f. 80v-81);
 No tendes cama (f. 125v-126);
 No val das mais belas (f. 51);
 Nunca creí que la muerte (f. 60v-61);
 O, vida de tantos daños (f. 122-123);
 Oigao todos mi tormento (f. 33v-34);
 Olhos que andais agrav[i]ados (f. 116v-117);

Otro bien si a vos no tengo (f. 46v-47);
 Para qué me dão tormento (f. 22);
 Partir no me atrevo (f. 25v-26);
 Penar yo por vos, señora (f. 39v-40);
 Pensando que se acabava (f. 55v-56; f. 108v-109);
 Perdí esperança (f. 9v-10);
 Pois tudo tam pouco dura (f. 92v-93);
 Por qué lloras, moro (f. 58v-59);
 Pues que veros fue ocasión (f. 14v-15);
 Quão baxo aposentas (f. 74v-75);
 Quanto tempo trabalhei (f. 113v-114);
 Qué sentís, corazón mío (f. 57v-58);
 Quem me oradera (f. 54v-55);
 Quem não tem conhesimento (f. 120v-121);
 Quem quiser compra hua vida (f. 106v-107);
 Quérôme ir, mi madre (f. 30v-31);
 Quérôme ir, morar al monte (f. 111v-112);
 Quien por veros pena y muere (f. 4v-5);
 Quién pudiesse, o quien hiziese (f. 1v-2);
 Quien tal noche pierde el seso (f. 65v);
 Quién te hizo, Juan, pastor (f. 3v-4; f. 107v-108);
 Quien viese aquel día (f. 94v-95);
 Se cuidáis que soys, señora (f. 13v-14);
 Se me amy não casao (f. 18v-19);
 Se mi ánima está con vos (f. 28v-29);
 Sacáronme los pesares (f. 7v-8);
 Senhora del mundo (f. 74v-75);
 Señora, aunque no os miro (f. 83v-84);
 Señora, pois sois hermosa (f. 31v-32);
 Señora, quem vos disser (f. 17v-18);
 Si querer tanto os quiere (f. 85v-86);
 So la rama ninhã (f. 22v-23);
 Soy garredica (f. 52v-53);
 Soy serranica y vengo (f. 93v-94);
 Tardasses, amor, tardasses (f. 35v-36);
 Toda mi vida os amé (f. 8v-9);
 Todos vienen de la villa (f. 11v-12);
 Triste vida biviré (f. 47v-48);
 Tú me digas, alma mía (f. 63v-64);
 Un nuevo dolor me mató (f. 82v-83);
 Ventura sin alegría (f. 45v-46);
 Vida da mynha alma (f. 44v-45);
 Vos, señora, a maltratarme (f. 86v-87);
 Ya morió todo el prazer (f. 114v-115);
 Ya não poso ser contento (f. 104v-105);
 Ya no quiero ser pastor (f. 16v-17; f. 97v-98);
 Yo sonhava que me ablava (f. 90v-91);
 Yo t[e] aconsejo, Pascual (f. 105v-106);
 Ysabel, y más, María (f. 64v-65);
 Zagaleja de lo verde (f. 29v-30).

De todos estos villancicos, FRENK recoge en su

Corpus:

"Gavião, gavião branco" (f. 49v-50; FRENK, 510);
 "O, quién pudiese hacer" (f. 1v-2; FRENK, 729A). [En nuestra clasificación: "Quién pudiese, o quién hiziese"];
 "Por qué lloras, moro" (f. 58v-59; FRENK, 865).

ROMANCES

Buen conde, Fernão Gonçalvez (f. 68v);
 Los braços traygo cansados (f. 66v-67);
 Mis arreos son las armas (f. 67v-68);
 Por aquel postigo viejo (f. 70v-71);
 Riberas del Duero arriba (f. 70v-72).
 Yo m[e] estando en Coimbra (f. 69v-70).

HIMNOS SACRO-LITÚRGICOS

Dic nobis Maria (f. 126v-127);
 O Gloriosa Domina (f. 76v-77).
 Bajo la rúbrica: Letanía:
 Pater de celis deus
 (f. 127v).
 Bajo la rúbrica: Motete singular:
 Quanti mercenarii
 (f. 123v-124).
 Super flumina (f. 75v).

No hay texto en los:

- f. 62v-63: sólo dos pentagramas con música en el f. 62v (REYNAUD, 63: Sans titre);
- f. 121v: sólo comienzo de notas y
- f. 130: sólo música, sin letra.

Debemos esperar, de todas formas, a una descripción detallada de la poesía lírica que se conserva en el manuscrito, y a la edición conjunta de texto y música. El Cancionero de Alonso Núñez recoge un valioso material poético-musical para futuros investigadores/futuras indagaciones; la disociación que lleva Asensio entre "verso y melodía" otorga aún mayor atractivo a este cancionero "antiguo e inédito" (en palabras del propio Asensio) que está todavía por descubrir y estudiar.

APÉNDICE:

CANCIONEROS MUSICALES INDIVIDUALES:

- **JUAN VÁSQUEZ,**
Villancicos y Canciones a quatro y a cinco (Ossuna, 1551).
Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560).
- **FRANCISCO GUERRERO,**
Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589).

JUAN VÁSQUEZ

[Badajoz, ¿1510? - Sevilla, ¿1560?]

La vida de Juan Vásquez sigue siendo, en gran medida, una incógnita.¹ Natural de Badajoz, donde debió nacer en la primera década del siglo XVI, aparece citado en 1530 en las Actas Capitulares de la Catedral pacense como **cantor**; en 1533 como **maestro de canto llano y canto de órgano** y en 1535 como **sochantre**. En 1538 se ausenta de Badajoz recorriendo varias ciudades castellanas (Palencia, Madrid y Toledo; en esta última ciudad estuvo al servicio de la capilla del cardenal Tavera)²; en 1545 vuelve a Badajoz en calidad de **director de la capilla musical** y en 1550 deja definitivamente su ciudad natal para trasladarse a Sevilla, ciudad en la que se formó musicalmente.

En Sevilla fue nombrado sacerdote en 1556, prestando sus servicios en notables familias andaluzas, entre ellas la de don Antonio de Zúñiga.

¹. Para los datos biográficos puede verse Higinio Anglés, ed. de la Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatroya cinco (Barcelona: C.S.I.C., 1946), Monumentos de la Música Española, vol. IV; Carmelo Solís Rodríguez, "Juan Vázquez en la Catedral de Badajoz", Revista de Estudios Extremeños, I (1974), pp. 127-151; Santiago Kastner, "La música en la Catedral de Badajoz", Anuario Musical, XII (1957), XV (1960) y XVIII (1966) y Miguel Querol, "Juan Vázquez" en Die Musik in Geschichte und Gegenwart; ed. F. Blume (Kassel, 1966), vol. XII, cols. 143-144.

². Jaime Moll, "Músicos de la Corte del Cardenal Tavera", Anuario Musical, VIII (1951), pp. 155-178.

Hay que tener en cuenta que Juan Vásquez fue el único compositor de lirica polifónica profana con texto en castellano que vio impresa su obra en España; algo totalmente inconcebible en un país de imprenta parca y rudimentaria. La renuncia casi generalizada a componer y publicar posteriormente música profana se debe a la condición eclesiástica de casi todos los compositores españoles del siglo XVI (un ejemplo clarísimo lo tenemos en Francisco Guerrero, quien rechazó totalmente sus primeras obras profanas); actitud muy marcada, sobre todo, en el caso de los compositores andaluces y castellanos que raramente publicaron un libro dedicado exclusivamente a la canción profana.³ Por ello, el éxito y la difusión que tuvo la obra de Vásquez habría que encuadrarlos en el ambiente humanista sevillano⁴ y destacar sus estrechas relaciones y contactos con las casas aristocráticas sevillanas (Duques de Béjar, Duques de Osuna, Medina Sidonia, Marqueses de Tarifa, Condes de Gelvés, Duques de Medinaceli...); muchos de cuyos nobles ejercieron con el músico pacense tal labor de mecenazgo que Vásquez consiguió algo realmente excepcional en su época: publicar tres libros de música polifónica:

3. Vid. Carmelo Solís Rodríguez, Op. cit.

4. Vid. E. Sánchez Pedrote, "Juan Vásquez y su tiempo" en Juan Vásquez. Polifonista pacense del siglo XVI; ed. de Francisco Pedraja Muñoz (Badajoz: Institución Cultural "Pedro de Valencia", 1974) y Miguel Querol, "El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento", Anuario Musical [vols. XXXI (1976) y XXXII (1977)], publicados en Barcelona: C.S.I.C., 1979, pp. 51-64].

Dos de ellos de música profana:

Villancicos y Canciones a quatro y a cinco [voces] (Ossuna, 1551);⁵

Recopilación de Sonetos y Villancicos (Sevilla, 1560).⁶

Y el tercero de música sacra:

Agenda Defunctorum (Sevilla, 1556);

Los únicos ejemplares conservados de Villancicos y Canciones a quatro y a cinco [voces] y la Recopilación de Sonetos y Villancicos (que son los que realmente nos interesan para el presente estudio) se encuentran en la Biblioteca de don Bartolomé March, procedentes de la Biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli, donde figuraban con la signatura 13133-13137. Son, como describe Higinio Anglés,⁷ cinco volúmenes impresos apaisados, correspondientes a las voces de Tiple, Alto, Tenor, Baxo y Superius. Se encuentran encuadernados junto a Hispalensis sacre cantiones, vulgo moteta nuncupata, quatuor et quinque vocum de Francisco Guerrero (Montesdoca, 1555) y el Septièsme livre de chansons à quatre parties covenables tant aux instrumens comme à la voix. Imprimé par Pierre Phalese (Louain, 1562).

Aunque la imprenta dio a la luz la primera obra de Vázquez en 1551, la labor del compositor pacense era ya conocida años antes, influyendo decisivamente entre los compositores y músicos de la época.

5. Dedicada "Al Ilustre sennor (...) don Antonio de Cúnniga, mi señor".

6. Dedicada "Al Ilustre Sennor don Gonzalo de Moscoso y Cásceres Penna".

7. Higinio Anglés, Op. cit.

La primera vez que aparece el nombre de "Juan Vázquez" es en la Silva de Sirenas de Valderrábano (Valladolid, 1547), donde se incluyen como atribuciones musicales al polifonista pacense cuatro piezas que preceden en trece años a su Recopilación:

Con qué la lavaré

(Silva de Sirenas, f. 24;
Recopilación, II, f. 35).

De dónde venís, amore

(Silva de Sirenas, f. 23v;
Recopilación, II, f. 34).

Los braços traygo cansados

(Silva de Sirenas, f. 25v-26;
Recopilación, II, f. 28).

Quién me otorgase señora

(Silva de Sirenas, f. 42v;
Recopilación, I, f. 14-15).

Diego Pisador, en su Libro de Música de vihuela (Salamanca, 1552), también incorpora cuatro villancicos de Vázquez, incluidos posteriormente en la Recopilación sevillana:

En la fuente del rosel

(Libro de Música, f. 12;
Recopilación, II, f. 38).

No me llaméys sega la erva

(Libro de Música, f. 10;
Recopilación, II, f. 39).

Por una vez que mis ojos alcé

(Libro de Música, f. 12;
Recopilación, II, f. 35).

Si me llaman, a mí llaman

(Libro de Música, f. 12;
Recopilación, II, f. 30-31).

Las ocho composiciones incluidas en las obras de estos dos vihuelistas son las obras más antiguas que se conocen de Vázquez, creadas quizá entre 1535 y 1545; lo que demuestra o bien el conocimiento de tales repertorios por Juan Vázquez o la búsqueda consciente de un cierto "estilo arcaico" que luego cifrarían cada uno de los vihuelistas.

Miguel de Fuenllana, un año después de la publicación de Villancicos y Canciones a quatro y a cinco [voces], transcribe en su Orphénica Lyra (Sevilla, 1552) once piezas incluidas en la recopilación ursanoense; tres de ellas se repiten también en la Recopilación ("Covarde cavallero"; "De los álamos vengo, madre" y "Vos me mataste, niña en cavello" y dos anteceden a la publicación sevillana de 1560 ("Con qué la lavaré" y "El que sin ti bivar ya no querría"): ⁸

- Ay, que non oso mirar**
(Villancicos y canciones, 3v-4
Orphénica Lyra, f. 134-134v).
- Cómo queréys, madre**
(Villancicos y canciones, f. 14v-15;
Orphénica Lyra, f. 132-133).
- Con qué la lavaré**
(Orphénica Lyra, f. 138;
Recopilación, II, f. 35).
- Covarde cavallero**
(Villancicos y canciones, f. 5v-6;
Orphénica Lyra, 162v-163;
Recopilación, II, f. 24-25).
- De los álamos vengo, madre**
(Villancicos y canciones, f. 19v-20;
Orphénica Lyra, f. 142-143;
Recopilación, II, f. 13v-14).
- Dúete de mí, señora**
(Villancicos y canciones, 1-1v;
Orphénica Lyra, f. 135v-136).
- El que sin ti bivar ya no querría**
(Orphénica Lyra, f. 168v-169;
Recopilación, I, f. 16-17).
- La mi sola Laureola**
(Villancicos y canciones, f- 10;
Orphénica Lyra, f. 99).
- Morenica, dame un beso**
(Villancicos y canciones, f. 16-17;
Orphénica Lyra, f. 133).
- No me habléys, conde**
(Villancicos y canciones, f. 5v-6;
Orphénica Lyra, f. 136-136v).
- No sé qué me bulle**
(Villancicos y canciones, f. 4-4v;

8. Vid. Rebecca Tate Johnson, A discussion of selected solo songs from the "Orphénica Lyra" by Miguel de Fuenllana derived from polyphonic villancicos by Juan Vásquez (Department of Southern Mississippi, 1980).

Orphénica Lyra, f. 134v-135).
Quiero dormir y no puedo
 (Villancicos y canciones, f. 14;
Orphénica Lyra, f. 137-137v).
Vos me mataste, niña en cabello
 (Villancicos y canciones, f. 11;
Orphénica Lyra, f. 133;
Recopilación, I, f. 15-16).

Con algunas excepciones, las obras de Vásquez cifradas por Fuenllana muestran una segunda etapa en la producción del compositor pacense, bajo la influencia de la villanesca italiana.

Se discute bastante sobre si Vásquez llegó a dominar o no la técnica vihuelística, en todo caso parece claro que sí existió un contacto entre el compositor pacense y los vihuelistas, siendo el compositor más admirado y preferido de éstos en lo que a polifonía profana se refiere.⁹

Cuatro composiciones más aparecen también en:

- el Cancionero de Uppsala:
Dizen a mí que los amores é
 (Uppsala, f. 47v-48;
Recopilación, II, f. 2-3).
Ojos garços á la niña
 (Uppsala, f. 19v-20;
Recopilación, II, f. 34) y
Si n[o] os uviera mirado
 (Uppsala, f. 6v-7;
Recopilación, II, f. 22).
- y en los Siete Libros de Música de Salinas:
Llamáysme villana. Yo no lo soy
 (Recopilación, II, f. 29-30).

Tres son los términos utilizados por Juan Vásquez para clasificar su producción poético-musical: **VILLANCICOS**,

⁹. Vid. Eleanor Russell, "Juan Vásquez y los vihuelistas" en Juan Vásquez. Polifonista pacense del siglo XVI; ed. de Francisco Pedraja Muñoz (Badajoz: Institución Cultural "Pedro de Valencia", 1974).

CANCIONES y SONETOS. La indefinición de las formas musicales en el renacimiento complica, en muchos casos, la adscripción de algunas piezas a una forma o a otra.

El **VILLANCICO** sigue presentando la forma abierta típica del género y consta de:

- estribillo o refrán, que puede acoger un número libre de versos con una estructura métrica y rima totalmente libres;
- copla/coplas glosadora/s con vuelta y
- repetición del estribillo.

EJEMPLO:

Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo. } ESTRIBILLO

¡Si pluguiese a Dios del cielo
y a su Madre, Sancta María,
que no fueses tú mi hijo,
porque yo fuese tu amiga!
Esto dixo y lo maldixo
la mala madre al buen hijo. } COPLA

Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo. } ESTRIBILLO
(Recopilación, f. 15).

Gracias a la tradición lírico-musical del siglo XV -encabezada por Juan del Encina-, la influencia del Cancionero de Uppsala, y las formas musicales importadas de Italia [sobre todo el madrigal y la villanesca], Juan Vásquez consiguió dar una nueva forma al género hispano por excelencia, el villancico; precediendo a otro gran maestro español de la segunda mitad del siglo XVI, el sevillano Francisco Guerrero. En los villancicos, Juan Vásquez sigue la misma línea compositiva que años antes hiciera Juan del Encina. Es decir, construye sus composiciones sobre melodías tradicionales, con una gran

simplicidad contrapuntística y economía de procedimientos técnicos; aunque, de acuerdo con la estética del género, introduce compases musicales nuevos para dotar al villancico de una mayor carga expresiva, debido a la influencia de la estética madrigalista.

VILLANCICOS¹⁰

A, hermosa, abrine
(Recopilación, II, f. 19-20).
Abaxa los ojos, casada
(Villancicos, f. 7-8).
Agora que sé d[e] amor
(Recopilación, I, f. 10-11).
Agora que soy niña
(Recopilación, II, f. 12-13).
Allá me tienes contigo
(Villancicos, f. 18-18v).
Amor falso, amor falso
(Villancicos, f. 1v-2).
Ay, que non osso mirar
(Villancicos, f. 3v-4).
Ay, que ravio y muero
(Recopilación, II, f. 7).
Buscad, buen amor
(Recopilación, II, f. 27-28).
Cavallero, queraysme dexar
(Recopilación, I, f. 13-14).
Cómo queréis, madre
(Villancicos, f. 14v-15).
Con qué la lavaré
(Recopilación, II, f. 35).
Covarde cavallero
(Villancicos, f. 5-5v;
Recopilación, II, 24-25).
De aquel pastor de la sierra
(Recopilación, II, f. 37).
De dónde venís, amore
(Recopilación, II, f. 34).
De las dos hermanas, do sé
(Villancicos, f. 22-23;

10. Citamos por el volumen de la voz del Baxo. La Recopilación de Sonetos y Villancicos se encuentra dividida en este volumen en dos partes: a) Sonetos y Villancicos a cinco voces [nos referimos a ella como Recopilación, I] y b) Villancicos y Canciones a cuatro voces [nos referimos a ella como Recopilación, II]. A la Recopilación le sigue los Villancicos y canciones. El volumen carece de numeración o figura mal paginado. Ciertamente la obra de Juan Vásquez merece -y necesita- una edición crítica mucho más rigurosa que la edición de Higinio Anglés; por otra parte, hemos de señalar que sus Villancicos y canciones a cuatro y a cinco permanecen todavía inéditos.

Recopilación, II, f. 17).
De los álamos vengo, madre
(Villancicos, f. 19v-20;
Recopilación, II, 13v-14).
Del rosal sale la rosa
(Recopilación, I, f. 8-10).
Descendid al valle, la niña
(Recopilación, II, f. 11-12).
Dexa ya tu soledad
(Recopilación, II, f. 21-21v).
Dizen a mí que los amores é
(Recopilación, II, f. 2-3).
Dúete de mí, señora
(Villancicos, f. 1-1v).
En la fuente del rosel
(Recopilación, II, f. 38).
Hermosísima María
(Recopilación, I, f. 6-7).
La mi sola Laureola
(Villancicos, f. 10).
Lindos ojos avéys, señora
(Villancicos, f. 20v-21;
Recopilación, II, f. 16v).
Llamáysme villana
(Recopilación, II, f. 29-30).
Morenica, dame un beso
(Villancicos, f. 16-17).
Morenica m[e] era yo
(Recopilación, I, f. 8).
No me firáys, madre
(Recopilación, II, f. 31-32).
No me habléis, conde
(Villancicos, f. 5v-6).
No me llaméys sega la erva
(Recopilación, II, f. 39).
No pensé qu[e] entre pastores
(Recopilación, II, f. 10-11).
No puedo apartarme
(Recopilación, II, f. 40).
No sé que me bulle en el calcañar
(Villancicos, f. 4-4v).
No tengo cabellos, madre
(Recopilación, II, f. 36).
Ojos garços á la niña
(Recopilación, II, f. 34).
Ojos morenos, cuándo nos veremos
(Recopilación, I, f. 21).
Para qué buscar el morir
(Recopilación, II, f. 23).
Perdida traygo la color
(Villancicos, f. 12-13).
Por amores lo maldixo
(Villancicos, f. 23-23v;
Recopilación, II, f. 3-4).
Por mi vida, madre
(Recopilación, II, f. 26-27).
Por qué me besó Perico
(Villancicos, f. 17-17v).

Por una vez que mis ojos alçé
 (Recopilación, II, f. 35).
 Por vida de mis ojos
 (Recopilación, II, f. 39).
 Puse mis amores
 (Villancicos, f. 13-13v).
 Quándo, quándo
 (Recopilación, II, f. 5).
 Qué bonica labradora
 (Recopilación, II, f. 29).
 Que no me desnudéys
 (Recopilación, II, f. 37).
 Qué razón podéis tener
 (Recopilación, I, f. 12-13;
 II, f. 25-26).
 Qué sentís, corazón mío
 (Recopilación, II, f. 9).
 Que yo, mi madre, yo
 (Recopilación, I, f. 11-12).
 Quien amores tiene, cómo duerme
 (Villancicos, f. 23v-24;
Recopilación, II, f. 15-16).
 Quiero dormir y no puedo
 (Villancicos, f. 14).
 Salga la luna, el cavallero
 (Recopilación, II, f. 18-19).
 Serrana, dónde dormistes
 (Recopilación, I, f. 22).
 Si el pastorcico es nuevo
 (Recopilación, II, f. 1).
 Si me llaman, a mí llaman
 (Recopilación, II, f. 30-31).
 Si n[o] os uviera mirado
 (Recopilación, II, f. 22).
 Soledad tengo de ti¹¹
 (Recopilación, II, f. 20-21).
 Tales ollos como os vosos
 (Recopilación, II, f. 38).
 Torna, Mingo, a [e]namorarte
 (Recopilación, II, f. 8).
 Un cuydado que la miña vida ten
 (Recopilación, II, f. 33).
 Vos me matastes
 (Villancicos, f. 11;
Recopilación, I, f. 15-16).
 Ya florecen los árboles, Juan

11. Villancico incluido en la Tragicomedia de don Duardos de Gil
 Vicente [ed. de Thomas R. Hart (Madrid: Taurus, 1983)]:

(Canta JULIÁN)

"Soledad tengo de ti,
 ¡oh, tierras donde nací!"

CONSTANZA. ¡Ay, mi amor, cantalda ahora!

(Canta JULIÁN)

JULIÁN.

"Soledad tengo de ti,
 ¡oh, tierras donde nací!"
 (vv. 841-845)

(Recopilación, II, f. 14-15).

Zagaleja de lo verde

(Recopilación, II, f. 4v).

Y la Lamentación de Garci Sánchez de Badajoz:

Lágrimas de mi consuelo

(Recopilación, I, f. 18-19).

Aunque Juan Vásquez sigue siendo considerado como el primer madrigalista español, lo cierto es que el término madrigal español es, al menos desde el punto de vista musical, exagerado. Se trata de "dignificar" la calidad artística de la música española cuando, aún habiendo casos de "pintura" musical de palabras, no se llegó nunca a la riqueza de los madrigales italianos. Sólo en los cancioneros musicales de principios del siglo XVII (por ejemplo, el Cancionero Musical de la Sablonara) se compone e interpreta al nivel del madrigalismo italiano en las obras de Maestro Capitán, Gabriel Díaz o Manuel Machado. De todas formas, los compositores catalanes constituyen una excepción, ya que sí compusieron madrigales al estilo italiano.¹²

12. Entre ellos:

- Pere Alberch Vila y su Odarum quas vulgo madrigales appellamus (Barcelona, 1561).
- Mateo Flecha "el Joven" con Il Primo Libro di Madrigali (Venecia, 1568).
- Mateo Flecha "el Viejo" con Las Ensaladas (Praga, 1581). [Las ensaladas son casi-madrigales que siguen las formas ligeras italianas (mezcla de rasgos madrigalescos y tradicionales)] y
- Joan Brudieu, De los madrigales del muy reverendo Joan Brudieu (Barcelona, 1585).

Teniendo en cuenta que todo el repertorio poético-musical de esta época permanece en su mayoría como un inmenso bosque sin desbrozar, y que la producción de todos estos compositores exige estudios biográficos, formales, comparativos, estilísticos e interpretativos independientes, el tema, aunque sea abordado a grandes líneas, puede decirse que está aún abierto a futuras investigaciones.

Conviene no olvidar tampoco que, desde el punto de vista musical, muchas composiciones pueden ser consideradas como madrigales (entre ellas algunos sonetos y canciones); mientras que desde el punto de poético sólo encontramos una canción que debe ser considerada como madrigal; es decir, combinación libre de 7 y 11 versos: "Gentil señora mía"¹³ (Villancicos, f. 24v-25v, f. 25-26; Recopilación, I, f. 1v-2).

CANCIONES

El que sin ti bivar ya no querria¹⁴
(Recopilación, I, f. 16-17).

Gentil señora mía
(Villancicos, f. 24v-25v;
f. 25-26.¹⁵

Recopilación, I, f. 1v-2).

O, dulce contemplación
(Recopilación, II, f. 6).

Quién me otorgase, señora
(Recopilación, I, f. 14-15).

Si queréys que dé a entenderos
(Recopilación, I, f. 17-18).

Vos, hermosa sin igual
(Villancicos, f. 18v-19).

Yo sé que mi mal es honra
(Villancicos, f. 9).

Los **SONETOS** responden a la estructura básica del género poético: catorce versos divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos:

ABBA - ABBA - CDC - DCD

SONETOS

Amor, virtud y nobles pensamientos
(Recopilación, I, f. 5-6).

13. Canción de Juan Boscán.

14. Célebre Epístola en tercetos encadenados de Juan Boscán.

15. La composición "Gentil señora mía" se encuentra repetida: empieza una vez en el verso del f. 24 y termina en el verso del f. 25; y se repite de nuevo, comenzando en el recto del f. 25 y terminando en el recto del siguiente, el f. 26.

Bendito sea el día, punto y ora
 (Recopilación, I, 20-20v).
 Determinado, amor, a dar contento
 (Recopilación, I, f. 1-1v).
 Gracias al cielo doy, que ya del cuello¹⁶
 (Villancicos, f. 26v;
Recopilación, I, f. 2v-3).
 Los ojos de Marfida hechos fuentes
 (Recopilación, I, f. 3-4).
 Mi mal de causa es y aquesto es cierto
 (Recopilación, I, f. 7-7v).
 Quien dize que [e]l ausencia causa olvido
 (Villancicos, f. 8-8v).

En toda la producción de Vásquez sólo se incluye un **ROMANCE:**

Los braços traygo cansados
 (Recopilación, II, f. 28).
 [Fragmento del romance que narra la muerte de don Beltrán en Roncesvalles].

Asimismo, todas las composiciones recopiladas aparecen escritas en castellano, excepto dos villancicos en portugués:

Tales ollos como os vosos
 (Recopilación, II, f. 38).
 Un cuydado que la miña vida ten
 (Recopilación, II, f. 33).

Un último aspecto que merece ser resaltado al estudiar la producción poético-musical de Vásquez (y que, posiblemente esté muy relacionado también con sus contactos nobiliarios) es el papel que el músico pacense tuvo en la difusión de la poesía musical tradicional. Así como Juan del Encina fue el heredero de la tradición lírica de finales del siglo XV, línea que tuvo su continuación en el Cancionero de Uppsala, Vásquez llevó a cabo una sutil tarea de pulimento al arreglar, modificar y trastocar la música

16. Soneto XXXIV de Garcilaso de la Vega; ed. de Elías Rivers (Madrid: Castalia, 1972).

y los textos literarios tradicionales que sirvieron de base a muchas de sus composiciones. Quizá, y se trata de una mera reflexión, con el fin de entretener a una aristocracia muy selecta que, no obstante, gustaba de oír las composiciones que cantaban las gentes, eso sí, recreadas por el arte de un compositor cortesano.

FRANCISCO GUERRERO

[Sevilla, 1528 - Sevilla, 1599]

Del grupo de compositores que asistían al círculo de Francisco Pacheco en Sevilla, destacó, sin duda, Francisco Guerrero, una de las figuras más sobresalientes de la vida musical sevillana. Nacido en la capital hispalense en 1527, tuvo como maestros a su hermano Pedro Guerrero y a Cristóbal de Morales y fue maestro de Capilla de la Catedral hasta su muerte en 1599.

Guerrero, que tenía, según sus biógrafos, una excelente voz de contralto, ha sido considerado como el compositor más perfecto en la relación poesía-música, no como pura estética renacentista, sino como un problema eminentemente humanista, es decir, espiritual. Según Guerrero, la música debía dejar entender el texto, ya que era la única forma de que ésta influyese sobre el alma, haciéndole sentir toda clase de afectos y pasiones: los cantores debían dejar entender perfectamente el texto; esto es, **cantar bien la letra** (lo que daría origen a la técnica madrigalista en el siglo XVI).

Guerrero también mantuvo un contacto muy directo con grandes poetas sevillanos del Renacimiento; como Gutierre de Cetina, Baltasar de Alcázar, Gregorio

Silvestre... De ellos y de otros muchos poetas coetáneos musicó varias poesías:

- De Gutierre de Cetina musicó el soneto "Ojos claros, serenos".¹⁷ Compuesto para voz e instrumento por Fuenllana en su Orphénica Lyra (f. 143-143v); recogido para cuatro voces en el Cancionero Musical de Medinaceli (f. 2) y luego vuelto "a lo divino" por el mismo Guerrero en sus Canciones y villanescas espirituales, transformándolo en un madrigal por el llanto de San Pedro por haber negado a Cristo:¹⁸

Ojos claros, serenos,
que vuestro apóstol Pedro an ofendido,
mirad y reparad lo que é perdido.
Si, atado fuertemente,
queréis sufrir por mí ser açotado,
no me miréis ayrado,
porque no parezcáis menos clemente;
pues lloro amargamente,
bolved, ojos serenos,
y, pues morís por mí, miradme al menos.¹⁹

- De Baltasar de Alcázar musicó dos madrigales:

Dezidme, fuente clara,
hermoso y verde prado

17. Gutierre de Cetina, Sonetos y madrigales completos; ed. de Begoña López Bueno (Madrid: Cátedra, 1981), p. 131.

18. López Bueno no cita la versión profana conservada en el Cancionero Musical de Medinaceli ni la sagrada de Guerrero en sus Canciones y villanescas espirituales. Además, Miguel Querol cita también otras versiones profanas del Ms. del Museo L. Galdiano, f. 29v y el Ms. catalán 255 de Valladolid, f. 13v. Vid. ed. Canciones y villanescas espirituales de Francisco Guerrero, II, p. 9.

19. El madrigal de Gutierre de Cetina es el siguiente:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más pidadosos
más bellos parecéis a aquél que os mira,
no me miréis con ira
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay, tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.
(ed. de Begoña López Bueno, Ibid.)

de varias yervas lleno y adornado;
 dezidme, alegres árboles, heridos
 del fresco y manso viento,
 calandrias, ruiseñores
 en loores de Dios enbeveçidos,
 sombra donde gozé vano contento,
 ¿dónde [e]stá agora el tiempo que solía
 pisar las flores tiernas y suaves,
 beber el agua fría?
 Passó, dolor cruel, amarga hora.
 Arboles, fuentes, prado, sombra y aves
 no [e]s tiempo de dormir,
 qu[e] el alma á de ir buscando el bien
 [que adora.²⁰

Y "Dexó la venda, el arco y el aljava" que se
 conserva también en el Cancionero Musical de Medinaceli (f.
 139v-140):

Dexó del mundo lo que le adornava,
 Magdalena gentil. Mirad qué cosa:
 qual se va tras la luz la mariposa,
 tal por el ayre andava
 en el punto que Christo le mirava
 su descuydo. Hurtóle el corazón
 y dióle un pecho renovado,
 de vanidad de mundo descuydado.
 Ya de oy más es dolor con llanto y pena
 el verdadero amor de Magdalena.²¹

-
20. La versión de la que se sirvió Guerrero es la siguiente:

Dezidme, fuente clara,
 hermoso y verde prado
 de varias yervas lleno y adornado;
 dezidme, alegres árboles, heridos
 del fresco y manso viento,
 calandrias, ruiseñores
 en las quejas de amor entretenidos,
 sombra donde gozé vano contento,
 ¿dónde está agora aquélla que solía
 pisar las flores tiernas y suaves,
 gustar el agua fría?
 Murió, dolor cruel, amarga hora.
 Arboles, fuentes, prado, sombra y aves
 no's tiempo de vivir,
 qu'el alma á de ir buscando a su pastora.

21. El madrigal profano de Baltasar de Alcázar es el siguiente:

Dexó la venda, el arco y el aljava
 el laçivo rapaz, donosa cosa,
 por tomar una bella mariposa
 que por el ayre andava.
 Magdalena, la ninka que mirava
 su descuydo, hurtóle
 las armas y dexóle
 en el hermoso prado
 como a mochacho bobo y descuidado.
 Ya de hoy más no da amor gala ni pena,
 que el verdadero amor es Magdalena.

- De Garcilaso de la Vega, el soneto "En tanto que de rosa y azucena":

En tanto que de rosa y açucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que de vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto qu[e] el cabello, qu[e] en la
[vena
del oro s[e] escogió, con belo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto
el viento mueve, [e]sparze y desordena,
servid a Dios en vuestra primavera
con dulce fructo, antes qu[e] el tiempo
[ayrado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa [e]l viento elado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hazer mudança [e]n su costumbre.²²

- De Gregorio Silvestre, el soneto "Pluguiera a Dios, si aquest[e] es buen partido".

- De Lope de Vega, el texto "a lo divino": "Si tus penas no pruevo, o Jesús mío", cuya versión profana

Querol cita también las versiones conservadas en el Ms. cat. 255 de Valladolid, f. 18v; el Ms. Mus. Galdiano, f. 16v y una versión italiana "a lo divino" en Il primo libro delle laudi spirituali de Soto de Langa (Roma, 1583): "Lasciò la gloria è il cielo ove regnava", f. 51v-53. Vid. ed. Canciones y villanescas espirituales, Op. cit., II, p. 10.

22. Compárese con el Soneto XXIII de Garcilaso:

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.
[Garcilaso de la Vega, Poesías castellanas completas; ed. de Elías L. Rivers (Madrid: Castalia, 1972), p. 59]

se encuentra también en el Cancionero Musical de Medinaceli (f. 90v-91):

Si tus penas no pruevo, o Jesús mío,
vivo triste y penado.
Hiéreme, pues el alma ya te é dado.
Y, si este don me hizieres,
mi Dios, claro veré que bien me quieres.²³

Las Canciones y villanescas espirituales de Francisco Guerrero vieron la luz en Venecia en 1589,²⁴ siendo revisada la impresión por el teórico y compositor italiano José Zarlino, maestro de capilla de la Catedral de San Marcos y de la Señoría de Venecia mientras Guerrero visitaba Jerusalén. De la edición veneciana se conserva, según Querol:

- el Tiple 1º en la Biblioteca de los Duques de Medinaceli (sign. 13149);
- el Tiple 2º en la Biblioteca Central de Barcelona, M 867 y
- el Alto en la Biblioteque Royale de Bruxelles (Fond Fetis, 1718).
- El único ejemplar completo se encuentra en el Archivo del Patriarca de Valencia.²⁵

De las 61 composiciones que integran este cancionero individual, podemos considerar como

23. Se trata del Sol. VII de Soliloquios amorosos de un alma a Dios, que publicó también Soto de Langa, Op. cit., II, f. 28v. Para más bibliografía, vid. ed. Canciones y villanescas espirituales, II, p. 15.

24. Para la ed. moderna, vid. la transcrip. de Vicente García y la introd. y est. de Miguel Querol (Barcelona: C.S.I.c., 1955).

25. Gallardo en su Ensayo, III, p. 136 describe el libro del Tiple 1º que se conservaba en la Biblioteca de la Casa de Medinaceli. También citan por este ejemplar Paz y Melia (Op. cit.) y Trend (Op. cit.). Los fondos de la Biblioteca de la Casa de los Duques de Medinaceli fueron comprados por don Bartolomé March, sin embargo no se encuentra este ejemplar -según la bibliotecaria, doña Dolores Vives- en su biblioteca actual.

CANCIONES:²⁶

Acaba de matarme, o amor fiero (nº 41).
 Adiós, verde ribera y pradería (nº 37).
 Baxóme mi descuydo a tal estado (nº 3).
 Claros y hermosos ojos (nº 2).
 De amores del Señor de cielo y tierra (nº 35).
 Dexó del mundo lo que le adornava (nº 36).
 Dezidme, fuente clara (nº 5).
 Esclarecida Madre y Virgen pura (nº 38).
 Huyd, huyd, o çiegos amadores (nº 45).
 La gracia y los ojos bellos (nº 6).
 La luz de vuestros ojos, pura, ardiente (nº 7).
 O, dulce y gran contento (nº 8).
 Ojos claros, serenos (nº 34).
 Pan divino, graçioso, sacrosanto (nº 43).
 Pastor, quien Madre Virgen á mirado (nº 55).
 Prado ameno, graçioso (nº 40).
 Quand[o] os miro, mi Dios, d[e] amor herido (nº 1).
 Qué te daré, Señor, por tantos dones (nº 39).
 Sanctíssima María (nº 42).
 Si del jardín del cielo soberano (nº 12).
 Si tus penas no pruevo, o Jesús mío (nº 54).

Son **SONETOS:**

En tanto que de rosa y açuçena (nº 4).
 Mi ofensa [e]s grande, séalo [e]l tormento (nº 11).
 Pluguiera a Dios si aquest[e] es buen partido (nº 10).
 Sabes lo que heziste, o muerte dura (nº 9).
 Vana esperança, que mi pensamiento (nº 44).

Son **VILLANCICOS:**

A un niño, llorando al yelo (nº 26).
 Al resplandor d[e] una estrella (nº 25).
 Alma, mirad vuestro Dios (nº 30).
 Alma, si sabes d[e] amor (nº 29).
 Antes que comáis a Dios (nº 50).
 Apuestan zagales dos (nº 17).
 De dónde vienes, Pasqual (nº 24).
 Dios inmortal (nº 46).
 Dios los estremos condena (nº 31).
 Es menester que se açierte (nº 61).
 Estraña muestra d[e] amar (nº 32).
 Hombres, victoria, victoria (nº 22).
 Juyzios sobre una estrella (nº 28).

26. Desgraciadamente, no hemos podido consultar ninguno de los ejemplares conservados (vid. *supra*) de las Canciones y villanescas espirituales de Francisco Guerrero; nos vemos obligados, por lo tanto, a citar según la ed. moderna de Quero, *Op. cit.* Sin embargo, ya que éste no señala la foliación, nos referiremos a las composiciones por el orden de aparición en la obra.

La tierra s[e] está gozando (nº 20).
 Los Reyes siguen la [e]strella (nº 52).
 Niño Dios, d[e] amor herido (nº 53).
 O, celestial medicina (nº 48).
 O, grandes pazes. Gran bien (nº 16).
 O, qué mesa y qué manjar (nº 47).
 O, qué nueva. O, gran bien (nº 13).
 O, qué plazer divino (nº 14).
 O, venturoso día (nº 57).
 O, Virgen, quando [o]s miro (nº 56).
 Oy, Joseph, se os da [e]n el suelo (nº 51).
 Oyd, oyd, una cosa (nº 19).
 Pastores, si no queréis (nº 21).
 Pues la guía de un estrella (nº 27).
 Qué buen año es el del çielo (nº 58).
 Qué se puede desear (nº 60).
 Quiere Dios que le ofrezcamos (nº 33).
 Tan largo á sido [e]n gastar (nº 59).
 Todo quanto pudo dar (nº 49).
 Vamos al portal (nº 15).
 Virgen Santa, el rey del cielo (nº 18).
 Zagales, sin seso vengo (nº 23).

Todos las obras de Guerrero son composiciones sagradas que pueden ser agrupadas según el tema en los siguientes ciclos religiosos:

- Al nacimiento de Jesucristo:
 - Apuestan zagales dos (nº 17).
 - De dónde vienes, Pasqual (nº 24).
 - Hombres, victoria, victoria (nº 22).
 - La tierra s[e] está gozando (nº 20).
 - O grandes pazes. Gran bien (nº 16).
 - O qué nueva. O gran bien (nº 13).
 - O qué plazer divino (nº 14).
 - Oy, Joseph, se os da [e]n el suelo (nº 51).
 - [Villancico dedicado a San José].
 - Oyd, oyd, una cosa (nº 19).
 - [Canción a la Virgen María como Madre del Redentor].
 - Pastores, si no queréis (nº 21).
 - Vamos al portal (nº 15).
 - Virgen Santa, el rey del cielo (nº 18).
 - [Canción a la Virgen María como Madre del Redentor].
 - Zagales, sin seso vengo (nº 23).
- A la Adoración de los Reyes
 - A un niño, llorando al yelo (nº 26).
 - Al resplandor d[e] una estrella (nº 25).
 - Juyzios sobre una estrella (nº 28).
 - Los Reyes siguen la [e]strella (nº 52).
 - Pues la guía de un estrella (nº 27).

• A la Eucaristía:

Alma, mirad vuestro Dios (nº 30).
 Alma, si sabes d[e] amor (nº 29).
 Antes que comáis a Dios (nº 50).
 Dios inmortal (nº 46).
 Dios los extremos condena (nº 31).
 Es menester que se açierte (nº 61).
 Extraña muestra d[e] amar (nº 32).
 O, celestial medicina (nº 48).
 O, qué mesa y qué manjar (nº 47).
 O, venturoso día (nº 57).
 Pan divino, gracioso, sacrosanto (nº 43).
 [Versión "a lo divino" de la canción "Prado verde y florido, fuentes claras"].
 Qué buen año es el del çielo (nº 58).
 Qué se puede desear (nº 60).
 Quiere Dios que le ofrezcamos (nº 33).
 Tan largo á sido [e]n gastar (nº 59).
 Todo quanto pudo dar (nº 49).

• A la Pasión:

Acaba de matarme, o amor fiero (nº 41).
 [Versión "a lo divino" de "Acava de matarme, o amor fiero"].
 Baxóme mi descuydo a tal estado (nº 3).
 [Versión "a lo divino" del madrigal "Baxásteme, Señora, a tal estado"].
 Huyd, huyd, o çiegos amadores (nº 45).
 Quand[o] os miro, mi Dios, d[e] amor herido (nº 1).
 Qué te daré, Señor, por tantos dones (nº 39).
 Si tus penas no pruebo, o Jesús mío (nº 54).
 [Versión "a lo divino" de la canción de Lope de Vega, "Tu dorado cabello, zagala mía"].

• A los ojos de Cristo:

Claros y hermosos ojos (nº 2).
 [Versión "a lo divino" del madrigal "Claros y hermosos ojos"].
 Ojos claros, serenos (nº 34).
 [Versión "a lo divino" del madrigal de Gutierre de Cetina, "Ojos claros, serenos"].

• A la Virgen María:

Esclarecida Madre (nº 38).
 [Versión "a lo divino" del madrigal "Esclarecida Juana, el que se atreve"].
 La gracia y los ojos vellos (nº 6).
 La luz de vuestros ojos, pura, ardiente (nº 7).
 Pastor, quien Madre Virgen á mirado (nº 55).
 Sanctíssima María (nº 42).
 [Versión "a lo divino" del madrigal "Divina ninpha mía"].

Si del jardín del cielo soberano (nº 12).
O Virgen, quando [o]s miro (nº 56).

• **A Santa María Magdalena:**

Dexó del mundo lo que le adornava (nº 36).
 [Versión "a lo divino" del madrigal de Baltasar de Alcázar, "Dexó la venda, el arco y el aljava"].

• **Al alma arrepentida:**

Mi ofensa [e]s grande, séalo [e]l tormento (nº 11).
Pluguiera a Dios si aquest[e] es buen partido (nº 10).

• **Composiciones morales:**

Adiós, verde ribera y pradería (nº 37).
Dezidme, fuente clara (nº 5).
 [Versión "a lo divino" del madrigal de Baltasar de Alcázar, "Dezidme, fuente clara"].
En tanto que de rosa y açucena (nº 4).
 [Versión "a lo divino" del soneto de Garcilaso, "En tanto que de rosa y azucena"].
O, dulce y gran contento (nº 8).
Sabes lo que hezistes, o muerte dura (nº 9).
Vana esperança, que mi pensamiento (nº 44).

2. POLIFONÍA INSTRUMENTAL:
REPERTORIOS PARA VIHUELA.

ESTUDIO PRELIMINAR.

- FUENTES Y DELIMITACIÓN HISTÓRICA.

El desarrollo de la producción vihuelística cubre un período extraordinariamente breve comparado con el número de composiciones recogidas en las nueve obras que configuran el repertorio. De ellas, seis fueron publicadas antes de 1555, cerrándose el ciclo veintitrés años más tarde con la publicación de las Obras de Música para tecla, arpa y vihuela de Cabeçón:

- Luys Milán, Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro (Valencia, 1536).
- Luys de Narváez, Los seys libros del Delphín de Música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538).
- Alonso Mudarra, Tres libros de Música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546).
- Enríquez de Valderrábano, Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas (Valladolid, 1547).
- Diego Pisador, Libro de Música de vihuela (Salamanca, 1552).
- Miguel de Fuenllana, Libro de Música para cifra intitulado Orphénica Lyra (Sevilla, 1554).
- Luys Venegas de Henestrosa, Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela (Alcalá, 1557).
- Esteban Daça, Libro de Música en cifra intitulado El Parnaso (Valladolid, 1576).
- Antonio de Cabeçón, Obras de Música para tecla, arpa y vihuela (Madrid, 1578).¹

¹. El papel que la vihuela desempeñó en la cultura renacentista es un tema tan polémico como escasamente estudiado. No obstante, no podemos dejar de mencionar las transcripciones del Conde de Morphy en Les luthistes espagnols du XVI^e. siècle (Leipzig, 1902), primer intento de editar un repertorio vihuelístico. El Profesor Pujol en la

A ellos se unen cuatro importantes tratados que explican el arte de la composición y ejecución instrumentales:

edición de la obra de Mudarra (Tres Libros de Música, Barcelona: C.S.I.C., 1949, V, p. 45) señala los evidentes fallos que Morphy comete en la transcripción musical y en la utilización de la cifra; sin negar, por ello, el indudable valor que la obra de Morphy tuvo al contribuir "eficazmente a enaltecer un sector de nuestros valores musicales del siglo XVI". Varias enciclopedias y trabajos monográficos han intentado acercarse a la literatura vihuelística del Renacimiento, entre ellos: J. B. Trend: Luys Milan and the vihuelitas (Oxford: Oxford University Press, 1925); Henri Collet: Le mysticisme espagnol au XVI^e siècle (Paris: Félix Alcan, 1913); Robert Eitner: Quelle Lexicon (Leipzig, 1902); Felipe Pedrell: Cancionero Musical Popular Español (Barcelona: Boileau, 1920); Luis Villalba: X Canciones Españolas de los siglos XV y XVI; Lionel de la Laurencie: Les luthistes (Paris, 1928)... preparan el camino para el conocimiento y apreciación de la obra de nuestros vihuelistas. Para bibliografía y biografías de los vihuelistas en Medio siglo de vihuela. Los conciertos de Radio2. Mayo-Junio 1990; ed. de Carlos José Costas; notas al programa y comentarios de Alicia Lázaro (Madrid: Gráficas Afanas, 1990).

La primera edición individual de El Maestro de Milán se publicó en Leipzig en 1927 (Publikationem Alterer Musik II, Georg Olms Hildesheim; Breitkopf & Härtel Wiesbaden) con introducción de Leo Schrade; eds. más fiables son la de R. Chiesa (Milán, 1965) y la de Charles Jacobs (London: The Pennsylvania State Press, 1971). Un gran paso adelante en el estudio del papel desempeñado por los vihuelistas en el Renacimiento español se debe a Emilio Pujol con la transcripción y estudio de las obras de Narváez (C.S.I.C., 1945), Mudarra (C.S.I.C., 1949) y Valderrábano (C.S.I.C., 1965). Existe una edición facsímil de la obra de Pisador (Guenève: Minkoff Reprint, 1973). Pedrell fue el primero que describió completamente la Orphénica Lyra de Fuenllana en su Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona (Barcelona: 1909, pp. 125-155), siendo publicada en 1978 por Charles Jacobs (Oxford: Clarendon Press). Falta por ver la luz en transcripción moderna la obra de Pisador, injustamente infravalorada. Las palabras de John Griffiths ("La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente", Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, I, p. 318. Citaremos en adelante como Actas) expresan, precisamente, esta consideración negativa: "No creemos que sea casualidad que la obra de Pisador todavía no se haya editado en nuestros tiempos. Fue un aficionado a la vihuela, intelectualmente capaz e inspirado, pero con una enorme falta de técnica en sus métodos compositivos. Mientras recrea sus temas con una habilidad increíble y construye formas muy arquitectónicas, fue incapaz de escribir polifonía libre, cadencias y progresiones armónicas interesantes. Es un caso raro, pero no obstante, se deben juzgar sus obras en un contexto histórico-musical. Para un estudio del Libro de Música de Diego Pisador, puede verse P. Bergerault, Le premier livre pour vihuela (1552) de Diego Pisador (Tours, 1972).

En cuanto a las dos obras híbridas para cuerda o teclado, Higinio Anglés publicó el Libro de Cifra Nueva como parte de su estudio sobre La Música en la Corte de Carlos V (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1984) y la obra de Antonio Cabeçón en 1966 (C.S.I.C., 3 vols.; existía ya una edición facsímil hecha por la Biblioteca Nacional de Madrid).

- Juan Bermudo, Arte Tripharia (Osuna, 1550).
Declaración de Instrumentos Musicales (Osuna, 1555).
- Diego Ortiz, Glosa sopra le Cadenze e altre sorte de punti in la Musica del Violone (Roma, 1553).
- Tomás de Sancta Maria, Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assí para tecla como para vihuela (Valladolid, 1565).

Tan sólo dos manuscritos conocidos hemos heredado del siglo XVI con música para vihuela. En primer lugar, el Ms. 6001 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que con el título Ramillete de Flores incluye en los f. 263v-267 música en cifra para vihuela.² Se trata de las últimas manifestaciones de este arte que, por azar, fueron recopiladas entre otras "cosas gustosas, y (...) flores coxidas de libros de autores graves" (f. 1), sirviendo de enlace entre la música vihuelística del siglo XVI y la guitarrística del XVII.

². Descrito por Clemente Terni: "Los comienzos del Renacimiento literario y musical en España", Actas, p. 259 y publicado por Juan José Rey, Ramillete de Flores (Madrid: Alpuerto, 1975). Incluye las siguientes composiciones de música en cifra para vihuela:

- f. 263v-266: Fantasía para vihuela.
Fabrizio (¿Dentice?).
- f. 267-269: Final de cualquier cosa o tiento de vihuela.
- f. 270-272: Cinco diferencias sobre la pavanilla.
- f. 272-273: Cuatro diferencias de folías.
- f. 273v-275: Seis diferencias de Bacas.
Francisco Páez.
- f. 275-278: Honze (diez) diferencias de Folías. Mendoza.
- f. 278: Tres diferencias de Bacas.
Narváez. (Concuerdan con las impresas en El Delphin).
- f. 278v-280: Seis diferencias sobre Bacas.
Francisco Páez.
- f. 280-281: Fantasía. López.
- f. 281-283: Pange Lingua sobre el contrabaxo.

En segundo lugar, el MUS. MS.40032³ de la Biblioteca Jagiellonska de Cracovia (compilado entre 1580 y 1611), redescubierto por el profesor Griffiths, que incluye 38 obras "que entendemos o por sus títulos o los nombres de sus composiciones que son obras españolas". Si bien, no se menciona en el manuscrito el hecho de que la música deba ser ejecutada por la vihuela, "no hay razón para dudar que fue el instrumento para el cual se destinó parte del contenido del manuscrito, o en Italia o en España".⁴ El copista señala que las primeras 76 obras conservadas pertenecían a otro libro de vihuela, totalmente desconocido, llamado Flores para tañer del vihuelista Luys Maymón.⁵

Dos son las preguntas que, lógicamente, cabe hacerse: ¿no hubo obras para vihuela anteriores a El

3. Se trata del perdido manuscrito Mus. MS 400 32 de la Preussische Staatsbibliothek de Berlín que ha reaparecido en Polonia. Ver Griffiths: "Berlín Mus. MS 40032 y otros nuevos hallazgos en el repertorio para vihuela", Actas, I, pp. 323-324. Junto a este manuscrito, el Profesor Griffiths ha encontrado otro ejemplar del Delphin de Narváez (al que le falta un folio) y otro ejemplar de la Orphénica Lyra de Fuenllana en excelente estado. El Ms. 40032 es descrito por Wolfgang Boetticher en su Handschriftlich Überlieferte Lauten und Gitarrentablaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts (München: G. Henle Verlag, 1978), B, VII, p. 22. Agradezco enormemente al prof. Joaquín R. González, de la Facultad de Geografía y Estudios Regionales de la Universidad de Varsovia, el envío del microfilm para la consulta de este manuscrito.

4. Griffiths, art. cit., Actas, p. 322.

5. Citamos por Robert Eitner, Quellen-Lexicon, V: Luys MAYMÓN.

Wahrscheinlich ein Spanier des 16. Jhs., von dem sich in B.B. Ms. Z 32 in einem Lautenbuche auf S. 13, 15, 35, 160, 177 und 214 sieben Lauten-stücke befinden, betitelt: Capricci, Gedaw de fantasia dell'ottavo, Lansola, Tochata, Prima y sequenda diff., Idas baear, Passo y medio con su contrapunto und eine Fantasia.

Maestro de Milán (1536)? y ¿desapareció la literatura vihuelística con Cabeçón (1578)?

Tanto la ordenación didáctica como el contenido estético de los libros de vihuela nos hacen suponer que sólo son parte de un conjunto más amplio, posiblemente manuscrito, que continuaría y ampliaría la huella de otros vihuelistas. En esta larga y madura tradición vihuelística, Bermudo cita como "mejores tañedores" a Narváez, Martín y Hernando de Jaén, López, Fuenllana, Mudarra y Anrique, y como "excelentes" a Juan Racionero, Mosén Vila, Soto y Cabeçón (Declaración de instrumentos, cap. XXXV, f. 29v); Francisco Pacheco en su Libro de descripción de verdaderos retratos incluye a Pedro de Madrid y Manuel Rodríguez; Vicente Espinel en las Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón habla de Lucas de Matos... Desconocemos si estos vihuelistas fueron realmente compositores que nunca llegaron a ver publicadas sus obras o estamos, simplemente, ante virtuosos ejecutantes.

Todavía en el siglo XVII, el Ms. M/2209 de la Biblioteca Nacional de Madrid (s.a.) recoge "diferentes obras para bigüela hordinaria que las scribía i azía Don Antonio de Santa Cruz".⁶ Su intención fue acercar la

6. Descrito por Higinio Anglés y José Subirá en el Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcelona: C.S.I.C., 1946-1949), I, pp. 341-342, n. 16. Ninguna de las composiciones presenta texto, y son en su mayoría melodías de bailes:

- f. 1-2v: Jácara sobre la E.
- f. 3-3v: Jácara sobre la E.
- f. 4-4v: Marionas sobre la B.
- f. 5-5v: Canario por la A.
- f. 6-7v: Canario sobre la C.
- f. 8-8v: Billano sobre la C.
- f. 9-9v: Gallardas sobre la C.
- f. 10-11v: Pavanas sobre la E.
- f. 12-14v: Marizapalos sobre la E.

técnica vihuelística a los profanos en la materia, para que pudiesen aprender a "tañer con linpieza, la maior que fuere posible lo que en él se tañere, y para que en alguna manera esto se pueda adquirir, no dejaré de dezir lo que el tiempo y la experiencia me ha enseñado, y para esto pongo los abisos que se siguen" ("Abisos para tañer con linpieza").

De todas formas, la imprenta musical española siempre anduvo rezagada respecto al resto de Europa. Mientras la polifonía vocal se concentró generalmente en colecciones manuscritas, la música instrumental vio la luz en ediciones tipográficas, teniendo especial predilección -dentro de este grupo- la música para vihuela.⁷ En

-
- f. 15-16v: Marizapalos sobre la D.
 - f. 17-17v: Españolaletas sobre la E.
 - f. 18-18v: Pasacalles sobre la A.
 - f. 19-19v: Pasacalles sobre la B.
 - f. 20-20v: Pasacalles sobre la E.
 - f. 21-21v: Pasacalles sobre la D.
 - f. 22-22v: Pasacalles sobre la E.
 - f. 23-23v: Pasacalles sobre la F.
 - f. 24-24v: Pasacalles sobre la E.
 - f. 25-25v: Pasacalles sobre la H.
 - f. 26-26v: Pasacalles sobre la Y.
 - f. 27-27v: Pasacalles sobre la K.
 - f. 28-28v: Pasacalles sobre la O.
 - f. 29-30v: Fantasía sobre la D.
 - f. 31-31v: Fantasía sobre la E.
 - f. 32-33v: Fantasía sobre la C.
 - f. 34-34v: Temple. Fantasía sobre la H.
 - f. 35-35v: Pasacalles por el destemple. Por el mismo tono.

⁷. Como ya expusimos en el capítulo I. EL TEXTO POÉTICO-MUSICAL EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL, la polifonía vocal se preservó en colecciones manuscritas porque estaba concebida para un uso limitado: una composición vocal no era ejecutada varias veces, a no ser que el compositor fuera muy famoso; asimismo, las obras vocales, sobre todo sagradas, se pensaban para los cantores profesionales de la corte. Por el contrario, las publicaciones de los vihuelistas eran, principalmente, didácticas, estando destinadas a ejecutantes no profesionales.

Podemos ver en el "Título de las Ordenanças que los muy yllustres y muy magníficos señores Granada mandan que se guarden para la buena governación de su República...", Examen de violeros y organistas y otros officios de música (Granada, 1552), p. ccxxiii, la gran importancia que se dio a la construcción de vihuelas:

... el official violero pa[ra] ser buen official y

cambio, como afirma Venegas de Henestrosa, él tuvo que esperar diecisiete años hasta ver publicado su Libro de Cifra Nueva, ante el encarecimiento y dificultad que conllevaba su publicación: "porque según los impedimentos que el demonio ha puesto, para que no saliese a luz" (f. 1v). Impedimentos generados no sólo por motivos económicos, sino también personales: "no dexo de temer que la gran facilidad que tiene será causa para que los mejores músicos la calumnien y tengan en poco, porque como ellos gastan mucho tiempo, y passaron tanto trabajo en alcançar lo que saben, y vean que por esta vía se ataja mucho camino" ("Al lector", f. 2v). Al publicar por primera vez una colección de música para tecla, el dominio de ésta quedaba al alcance de un mayor número de personas, lo que propiciaría la competencia; de ahí que la obra de Venegas pudiera convertirse en blanco de aquellos compositores que seguían considerando tal arte como algo minoritario.

ser singular en él, ha de saber hazer instrumentos de muchos artes, conviene a saber: que sepa hazer un claviórgano y un laúd y una vihuela grande de pieças con sus taraceas y otras vihuelas que son menos que todo esto. Y el official que todo esto no supiere lo examinan de lo que dello diere razón y hiziere por sus manos bien acabado (...) y el mesmo examen ha de ser de una vihuela grande de pieças como dicho es con un lazo de talla o de encomes con buenas ataraceas y con todas las cosas que le pertenesce para buena accontentamiento de los examinadores que se la vean hazer y que a la sazón nadie se la enseñe.

- ORIGEN, INTERCAMBIO Y NOTACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS.

La vihuela, el laúd y la guitarra forman parte de un mismo cuadro organográfico: instrumentos de cuerda punteadas con mango. Mientras el laúd llegó a convertirse en el rey musical europeo, bajo la influencia italiana, la vihuela fue el símbolo de la música renacentista española. Ambos derivan de un mismo tronco oriental: de origen latino la vihuela (fidicula = 'cithara' > citola > vigola > vigüela > vihuela), de origen árabe el laúd (al-úd).⁸

Ninguna de las obras vihuelísticas contiene composiciones en las que se detalle específicamente "para laúd", quizá se sobreentendiera que valían también para este instrumento, aunque es curioso que no se mencione.⁹

El término vihuela englobaba distintos instrumentos de la misma familia, como la "vihuela de

8. Emilio Pujol, en el estudio de la obra de Narváez, analiza detalladamente las diferencias entre vihuela, laúd y guitarra. Basándose en la estructura del instrumento, Pujol piensa que al formar una caja abovedada, el laúd potencia más la confusión, y las voces salen mezcladas o cruzadas; esto no ocurriría con la vihuela (El Delphin, Barcelona: C.S.I.C., 1945), pp. 7-8. Estas diferencias son también señaladas por José M^a Llamas, Los instrumentos musicales en la España renacentista (Barcelona: C.S.I.C., 1975), p. 105.

9. En las nóminas de la corte española se señala siempre "tañedor de vihuela", pero no se especifica "tañedor de laúd", lo que vendría a confirmar que los mismos vihuelistas serían los encargados de tocar también el laúd. Vid. Higinio Anglés y José Romeu Figueras, La Música en la Corte de los Reyes Católicos (Barcelona: C.S.I.C., 1941-1951), I, pág. 72. (Se citará abreviado: LMCRCC).

péñola", "la vihuela de arco" o "la vihuela de mano", siendo esta última el instrumento básico en la formación del "gentil huomo", del "cortesano". La guitarra descende también de las antiguas fídulas o vihuelas punteadas medievales y lo que la diferencia realmente de la vihuela no es tanto una diferenciación técnica cuanto social, pues la guitarra en el siglo XVI fue considerada instrumento popular (y no "vulgar").

En esta distinción incidirían las diferencias técnicas entre ambas. Tanto la vihuela como la guitarra renacentista son de fondo plano, pero mientras la primera poseía cinco, seis o siete órdenes de cuerdas (si cada orden equivalía a dos cuerdas, tenemos 10, 12 o 14 cuerdas), la guitarra poseía cuatro órdenes (es decir, 8 cuerdas). Bermudo en su Declaración de instrumentos señala que "la guitarra común tiene quatro órdenes de cuerdas (...). No es otra cosa esta guitarra, sino una vihuela quitada la sexta y la prima" (f. 28v).¹⁰ La más corriente y utilizada fue la vihuela de seis órdenes, aunque Fuenllana incluye composiciones para cinco órdenes.¹¹

¹⁰. Bermudo en su Declaración de Instrumentos habla también de la bandurria: "...tiene este instrumento tres cuerdas y se pueden llamar tercera, segunda y prima" (f. 28v), "...en la forma del rabel" (f. 197v).

¹¹. Las composiciones para cinco órdenes de cuerdas que incluye Fuenllana en su Orphénica Lyra son:

- f. 158-158v: "Et resurrexit" de la Missa. Ave Maria de Morales;
- f. 158v-159: "Ossana" de la misma Missa;
- f. 159-159v: Villancico "La mi sola Laureola" con música de Juan Vásquez.

Bermudo, además, da cuenta en el f. 28v de que "en cifras de el notable músico Guzmán hallaréys una vihuela de siete órdenes. Esta solía usar para música que andava en muchos puntos (...). Yo pongo una vihuela de siete órdenes, pero queda en la distancia de la vihuela común de seys órdenes". La vihuela de siete órdenes que cita Bermudo aparece en un grabado en el f. 110 y a ella se refiere en el f. 101v: "Para vihuela de siete órdenes "Mira Nero de Tarpea".

El hecho de que nuestros vihuelistas incorporen a su repertorio obras para guitarra apoyaría la inexactitud de una tajante frontera entre la vihuela como "instrumento complejo" y la guitarra como "instrumento sencillo".¹²

Bermudo habla en su Declaración de instrumentos (f.28v) de la guitarra: "Guitarra avemos visto en España de cinco órdenes de cuerda" y explica su origen y utilización desde tiempos remotos, otorgándole -al equipararla con la vihuela- un nacimiento divino

12. La vihuela y la guitarra no eran básicamente instrumentos distintos, sino que los tocaban manos distintas; de ahí que un teórico como Bermudo crea en la necesidad de separar un arte cortesano de otro popular (Adolfo Salazar, La Música en Cervantes y otros ensayos, Madrid: Insula, 1961), p. 145, nota 11. Como la ejecución musical era la misma en ambas, Mudarra incluye en sus Tres Libros de Música:

f. 21-21v: Fantasía. Guitarra al temple viejo.
 f. 21v-23: Diversas fantasías con la guitarra al temple nuevo.
 f. 23v: Pavana. Guitarra al temple nuevo.
 f. 24: Romanesca o "Guárdame las vacas". Guitarra al temple nuevo.

Y Fuenllana en su Orphénica Lyra:
 f. 162v-163: Comiença la música para guitarra:
 f. 162v: "Crucifixus";
 f. 162v-163: Romance "Covarde cavallero".
 Con música de Vásquez;
 f. 163v: Romance "Passeávase el Rey moro".

(referencia "tópica" a la Antigüedad que se convierte en "típica" en el pensamiento renacentista):

Andando a buscar el primero que usó la vihuela o guitarra después del inventor Tubal (de lo qual da testimonio la sacra scriptura) de las palabras de Boecio en el capítulo veynte del libro primero saqué lo que desseava. Dize este sancto doctor trayendo por testigo a Nichomacho antiguo, que Mercurio fue el inventor de poner la música en quatro cuerdas a imitación de los quatro elementos y duró esta manera de instrumento hasta el tiempo del gran músico Orphee (...). De las palabras de Boecio saco que Mercurio usó la guitarra y Orphee la augmentó y la hizo vihuela.

(f. 96v-97)

Posiblemente Vicente Espinel (1550-1624) pudo ser el difusor de la guitarra, pero no su inventor como afirma Doizi de Velasco: "La que he podido hallar es ser instrumento muy antiguo en España. Si bien sólo de quatro cuerdas (digo quatro, en diferente punto cada una, pues no se entienden en éstas, las que se duplican en unisonus, o en ottava), y que Espinel (a quien yo conocí en Madrid) le acrecentó la quinta, a que llamamos prima, y por estas razones la llaman justamente en Italia, guitarra española" (Nuevo modo de Cifra para tañer la guitarra con variedad, perfección y fe..., Nápoles, 1640, p. 1).¹³

La práctica de la guitarra de cinco órdenes o guitarra española (de la que habla Carlos Amat: "he querido escriuir con este estilo, el modo de templar y tocar rasgado esta guitarra de cinco, llamada Española, por ser

¹³. Padre que también le atribuye Gaspar Sanz en el "Prólogo al deseoso de tañer" de su Instrucción de Música sobre la guitarra española; y método de sus primeros rudimentos... (Zaragoza, 1696): "Los Ytalianos, Franceses y demás Naciones, la gradúan de Española a la guitarra; la razón es, porque antiguamente no tenía más que quatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecentó la quinta, y por esso, como de aquí, se originó su perfección".

más recibido en esta tierra que en las otras", Guitarra Española y Vándola en dos maneras de Guitarra Castellana y Cathalana de cinco órdenes, Barcelona, 1586, p. 104) quedó reservada en los siglos XVI y XVII a los maestros tañedores y a las clases elegantes; la guitarra de cuatro órdenes debió seguir siendo utilizada por el pueblo (al menos es citada por Carlos Amat en el título de su tratado: ...Y se haze mención también de la Guitarra de quatro Ordenes), hasta fundirse ambas en la guitarra de seis órdenes que conocemos actualmente. Concluyente nos parece el ya clásico resumen que Cecilio de Roda¹⁴ da de la derivación de la vihuela y las sucesivas adiciones de órdenes:

Vihuela de mano del siglo XVI ... LA, RE, SOL, SI, MI, LA.

Guitarra de la primera mitad
del siglo XVI RE, SOL, SI, MI.

Guitarra de fines del XVI,
XVII y XVIII LA, RE, SOL, SI, MI.

Guitarra actual MI, LA, RE, SOL, SI, MI.

La evolución de la técnica vihuelística durante el siglo XVI supone un cambio tanto de estilo como de estética; el incremento en el virtuosismo musical de las composiciones y en el carácter sagrado de los textos (los primeros pasos dados por Narváez hacia un estilo polifónico más europeo, se extienden en la Orphénica Lyra a misas, himnos, fantasías, fabordones, motetes, salmos, estrambotes, sonetos, madrigales, villanescas... de los

¹⁴. Cecilio de Roda, "La Música profana en el reinado de Carlos I". (Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid), Revista Musical (Bilbao: 1912), p. 18, nota 1.

más prestigiosos compositores europeos y españoles) llevó, paulatinamente, al olvido del instrumento. Además, al ponerse de moda la guitarra (que se adaptaba mejor al nuevo gusto: letrillas, romances nuevos, bailes cantados -chaconas, zarabandas, jácaras-...) el término vihuela no sólo cayó en desuso, sino el instrumento con seis órdenes también.¹⁵

En el repertorio vihuelístico conservado, la música está expresamente escrita para el instrumento; sin embargo, según costumbre de la época, organistas y clavicordistas ejecutaban obras para vihuela, de la misma forma que la música para tecla se tocaba con instrumentos de cuerda (arpa, vihuela, laúd...). Tanto los instrumentos de cuerda con teclado (por excelencia el clavicordio y monocordio) como los de viento también con teclado (órganos, regales, realejos...) fueron conocidos en España antes del siglo XVI, erigiéndose el órgano en instrumento litúrgico por excelencia.

¹⁵. La decadencia de la vihuela a finales del XVI refleja la inadaptación de los vihuelistas a las nuevas tendencias (Griffiths, art. cit., Actas, p. 322). La tradición cortesana de la vihuela fue reemplazada por la guitarra, abriendo el repertorio guitarrístico el famoso tratado de Carlos Amat del que se hicieron multitud de ediciones en toda España:

- Guitarra española y Vándola en dos maneras de Guitarra Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes (...) Y se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes (Barcelona: 1586).

Le siguen, entre los más famosos y conocidos en la época:

- Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español por Luis de Briceño (París: 1626).
- Scherzi armonici trovati e facilitati in alcune curiosissime suonate sopra la chitarra spagnola por Francesco Corbetta (Bolonia, 1639).
- Nuevo modo de Cifra para tañer la guitarra... por Nicolao Doizi de Velasco (Nápoles, 1640).
- Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras de la Guitarra Española y Arpa. Compuesto por Lucas de Ribayaz (Madrid: 1677).

Instrucción de Música sobre la Guitarra Española. Por el Licenciado Gaspar Sanz (Zaragoza: 1697). El panorama bibliográfico es mucho más amplio y de él da cuenta detallada Radole, Laúd, guitarra y vihuela: Historia y literatura (Barcelona: Edebé, 1982), pp. 110- 124.

Los títulos de los libros de Venegas (Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela) y Cabeçón (Obras de Música para tecla, arpa y vihuela) nos permiten deducir que no se tenían en cuenta las características propias de cada instrumento, sino el hecho de que en él fuera posible adoptar la polifonía. Igualmente, el Arte de tañer fantasía de Sancta María sirve para tecla, vihuela y "todo instrumento en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a más...".

En este arte híbrido entre la tecla y la cuerda, Mudarra abre el panorama teclístico en el f. 60 de Tres Libros de Música: "De esta otra parte, se pone un principio de un Libro que tenía pa[r]a Imprimir, en el qual avía muchas Fantasías y composturas en una nueva manera de cifras para Harpa y órgano. Tiento IX").

La primera gran colección para tecla será el Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano y algunos avisos para contrapunto (Alcalá, 1557) de Venegas de Henestrosa, alcanzando la técnica teclística su máximo esplendor y maestría con Antonio de Cabeçón.

El tercer instrumento citado por Venegas y Cabeçón para la ejecución de la polifonía es el arpa. Según Bermudo: "en este instrumento pueden mostrar los tañedores abilidadades, aunque no tantas como en la vihuela y monachordio, por ser tan abreviado y corto", reconociendo además que hay pocos tañedores y escaso empeño en "perfeccionarla, ni estudiar para saber

profundidades en ella" (Declaración de instrumentos). Por el contrario, Hernando de Cabeçón (hijo del compositor Antonio de Cabeçón) la defiende como instrumento "tan semejable a la tecla, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad" (Obras de Música, f. Xv). Posiblemente ésta fuera la opinión más extendida, pues el Tiento X de Mudarra está escrito "para harpa u órgano" (f. 58); siendo, por otra parte, el único vihuelista que menciona dicho instrumento y que compone, incluso, una fantasía "que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico" (f. 13-15), con la que demuestra su extraordinaria, original, hábil y hasta humorística -llega a afirmar que "es difícil hasta ser entendida"- capacidad como compositor.

La cifra o entablatura¹⁶ fue en el siglo XVI el sistema de notación musical utilizado para los instrumentos. Poner en cifra o poner en el monacordio era "...reducir el modelo vocal, escrito en tantas hojas sueltas cuantas partes tenía, a un tetragrama (teclado), pentagrama o hexagrama"¹⁷. La transcripción consistía en pasar de un medio a otro (del vocal al instrumental), esto es, ajustar las voces a los dedos y cambiar o añadir ornamentaciones instrumentales según el gusto o aptitud del compositor.

16. Con los términos didácticos de intavolatura, tablatura o cifra se designaba el sistema de notación utilizado para los instrumentos. Pedrell usa la voz entablatura (Diccionario técnico de la Música) aunque no fuese utilizada por los vihuelistas.

17. Louis Jambou, "Las formas instrumentales en el Siglo XVI", Actas, I, p. 296.

La notación era un procedimiento eminentemente didáctico; el ejecutante no necesitaba saber de música, bastaba con seguir las indicaciones acerca de la posición de los dedos en la vihuela o en la tecla: "...avéys de poner los dedos en la vihuela como aquí debaxo está figurado..." (El Maestro, f. 5). Dicha técnica está detalladamente explicada por Tomás de Sancta María en el Arte de tañer fantasía.¹⁸

Junto a la posición de los dedos, el músico da instrucciones acerca del tiempo: "♠ : despacio" (Tres Libros de Música); "♠̇ : tocar muy despacio" (El Delphín); "♠̇" indica que "se taña a espacio"; "♠̇̇ : más a priesa"; "y si con tres [♠̇̇̇] muy más apriesa" (Silva de Sirenas). La indicación del tiempo es un factor de expresividad que enfatiza el valor textual de las composiciones.¹⁹

Esta diferencia de tiempos (o compases) con otros que no pongo aquí no sin causa los Antiguos los usaron y según mi parecer fue para conformar la música (o el movimiento della) con el sentido de la letra. Porque si una letra es de materia alegre y regozijada de necessidad el compás a de yr regozijado y apriessa. Y si otra ni del todo es alegre ni del todo triste también tendrá esta necessidad de otro compás que ni vaya apriesa ni muy despacio. Y ni más ni menos la que del todo es triste querrá el compás despacio.

(Mudarra, "De cómo se an de entender estos libros").

¹⁸. Cap. 14: "Del modo de poner bien las manos" (f. 36v- 37v); cap. 15: "Del modo de herir bien las teclas" (f. 37v-38v); cap. 17: "Del modo de correr las manos a la parte superior" (f. 38v-39); cap. 18: "Del modo de herir las teclas con los dedos convenientes" (f. 39-45).

¹⁹. Estas indicaciones del tempo se expresan por primera vez, de forma sistemática, en la música de Occidente.

- EL HUMANISMO VIHUELÍSTICO

La vihuela fue considerada en la época el instrumento por excelencia después de la voz humana: "por la proporción y conformidad que con la humana boz tiene. Y por tanto es mayor su perfección, porque es de cuerdas, que en latín se dizen Chorde (...). Porque assí como el pulso de aquel miembro tan sutil y generoso es el pecho, assí el tocamiento dél es en la vihuela" (Orphénica Lyra, "Prólogo al lector", f. III). De ahí que el instrumento deba aproximarse en dulzura a la voz humana, conseguir un sonido cálido y aterciopelado, combinar los sonidos de modo tan armónico que fuese capaz de expresar los sentimientos del alma. Valderrábano la defiende en los siguientes términos:

Esta diversidad de tonos, sonos, consonancias y rhithmos de devida proporción, se hallan en una vihuela, todo junto y más perfectamente que en otro instrumento alguno. Ca en la vihuela es la más perfecta y profunda música, la más dulce y suave al oydo y alegra el entendimiento, y otrosí la de mayor efficacia que más mueve y enciende los ánimos de los que oyen.

("Musice laus, Nullo authore")

Una razón puramente estética tiende también a considerar la vihuela como instrumento superior:

Alcibiades solía dezir que tenía por mejor la música de la vihuela que la de las flautas; porque con la vihuela no se pierde la habla, ni la figura del rostro.

(Tres Libros de Música, f. 32)

El mundo iconográfico que rodea la edición de los libros de vihuela y las introducciones de los compositores a sus obras reproducen la expresión artístico-musical del humanismo renacentista, haciéndose eco de los conceptos, mitos y leyendas que prevalecían en la música del Renacimiento.²⁰ Todos ellos se basan en las ideas más corrientes y divulgadas en la época, teorías un tanto superficiales que son más reflejo de una corriente en boga, que de una erudición sólida y concienzuda, "concibiendo la música para voz sola con acompañamiento de vihuela como una resurrección del canto clásico acompañado por la lira"²¹. Los vihuelistas repiten en sus prólogos el vocabulario neoplatónico de la época, el equilibrio, la armonía, la proporción irán unidos indisolublemente a la música, como muestra de la armonía y equilibrio celestes:

...con ella, pues, fabricó Dios las sferas superiores, que son los cielos, tan sabia y divinamente, con tanto acierto y compás que de su curso y revolución, (como dixo Phitágoras) se causa suavíssima armonía de bozes acordes en diuersos espacios, de que los bienaventurados en él gozan, a cuya imitación los sabios compusieron la vihuela.

(Silva de Sirenas, "Musice laus, Nullo authore")

20. Isabel Pope explica la marcada influencia del humanismo renacentista en los prólogos con los que los vihuelistas introducen sus obras musicales: "La vihuela y su música en el ambiente humanístico", NRFH, XV (1941), pp. 364-376. Y Miguel Querol, "El humanismo musical de la escuela sevillana del Renacimiento", Anuario Musical, XXI (1976), pp. 51-64.

21. Isabel Pope, Ibid., pp. 366-367.

Dentro de esta misma concepción, si todo lo creado por Dios tiene música, el hombre como creación divina goza también de tal privilegio:

... con esta música, pues, este grande mundo se gobierna y el pequeño mundo que es el hombre, con música de los quatro elementos se mueve y rige, ca el ánimo del hombre, como dixo Aristóteles, o es música o tiene música y armonía; el hombre, luego música es y con música está compuesto, a quien de todos los animales el conoscimiento, exercicio y juyzio della naturalmente conviene.

(Silva de Sirenas, "Musice laus,
Nullo authore")

Y siguiendo el desarrollo progresivo de esta filosofía, cualquier actividad humana será plasmación de la música y armonía que el hombre -superior por ello al resto de los animales- lleva dentro como don divino:

Y assí parece que el hombre perfecto, según los Platónicos, en movimiento razonable consiste, y el movimiento en orden, la orden en rithmo y armonía, que es cuenta y consonancia de cuerpos y bozes; y la armonía en choros ordenados, conviene, pues, por naturaleza al hombre, que sólo conoce esta cuenta y orden de armonía que de razón nace, ca la música ¿qué otra cosa es, sino orden, concierto y templança, de que la religión nasce, la philosophia, las artes, las virtudes y vida perfecta que en música están fundadas?

De la misma forma, el carácter de medida y gravedad de las danzas aristocráticas derivaba de la consideración de éstas como reflejo de la armonía celeste. Esquivel Navarro expresa tal concepto en sus Discursos sobre el arte del dançado (Sevilla, 1642, f. 1):

...en quanto al origen de la Dança, es cosa indubitable, conforme al sentir de los que della han escrito, que es una imitación de la numerosa armonía que las Esferas celestes, Luzeros y Estrellas fixas y errantes traen en concertado movimiento entre sí.

El humanismo de los vihuelistas se refleja, ingenuamente, en los grabados que ilustran sus obras, peculiares testimonios de las transformaciones del

instrumentario renacentista para cuerda.²² En la portada de El Maestro [APÉNDICE 1] está representado Orfeo (detrás del cual puede verse una alegoría del infierno, donde tuvo que entrar para salvar a Eurídice) tocando una vihuela de seis órdenes; rodeando el grabado se lee:

El grande Orpheo, primero inventor por quien la vihuela aparesce en el mundo. Si él fue el primero, no fue sin segundo, pues Dios es de todos, de todo hazedor.

El origen de la vihuela -según la mitología clásica- está en una tortuga o galápago podrido, cuyos nervios fueron retocados por Mercurio para producir sonido, siendo perfeccionada después por Orfeo. Este origen "divino" es explicado detalladamente por Bermudo:

¿Quién fue el inventor primero de la vihuela? Respóndese que Mercurio y la halló en la manera siguiente: como el río Nilo dizen, salga muchas vezes fuera de madre, a la buelta que mengua dexa en los campos muchos animales muertos, entre los quales quedó una tortuga o galápago. Como ese animal se pudriesse y se quedassen los niervos estirados,

22. Higinio Anglés afirma en LMCRCC, Op. cit., p. 16, que los pintores "...conocieron con exactitud la técnica de la ejecución musical de los maestros flamencos de la primera mitad del siglo XV, como lo indica el hecho de que pintores españoles pintaran escenas de ejecución musical de las chansons y motetes del arte musical flamenco de la época". José M^a Llamaña, Op. cit., p. 89 y ss., enumera toda una serie de testimonios iconográficos que representan instrumentos musicales (especialmente en conjuntos):

- Pinturas de Hans Memmling (1490). Museo de Amberes.
- "El Triunfo de la Iglesia" (1510). Sede de Zaragoza. Tapices bordados.
- "El triunfo de Maximiliano" (1515) de H. Burgkmair. Grabado en madera.
- Fragmento de la Cúpula de la Iglesia de Sta. M^a de Saronno (primer tercio del siglo XVI). De Ferrari.
- Grabado al cobre de Tobías Stimmer (1577).
- "La Anunciación" de El Greco.
- "El Oído" de Brueghel.

Este aspecto testimonial en la evolución del instrumentario musical es estudiado por Paquette: "L'instrument de musique et la peinture", Arqueologie, 66 (1973), pp. 50-57 y por Lldikó Ember en un interesante estudio titulado: La Musique dans la peinture: la musique en tant que symbole dans la peinture européenne de la Renaissance et du Baroque (Budapest: Covunakiado, 1984).

fueron heridos los dichos niervos por Mercurio y hizieron sonido harmónico. Occasionado de este hecho el dios Mercurio hizo la vihuela y diósel a Orpheo porque era muy estudioso en la Música. La vihuela que Mercurio inventó tuvo quatro cuerdas y Orpheo la perfectionó.

(Declaración de instrumentos, f. 29v-30)

Al menos ése es el mito que impera en el Renacimiento, mito del que se burla Gaspar Sanz en el "Prólogo al deseosso de tañer" de su Instrucción de Música: "Unos linajudos de Instrumentos han querido buscar el solar y genealogía a la Guitarra" -entendemos, por equivalencia, también a la vihuela- "y desenterrando huessos en sus instentinos sonoros, no han averiguado el intento".

El título de la obra de Narváez, El Delphín, y la ilustración introductoria (Arión tocando el laúd montado sobre un delfín [APÉNDICE 2]) hacen referencia a la Fábula de Herodoto según la cual, Arión, después de conseguir una gran suma de dinero cantando y tañendo el laúd vuelve a Corinto; en el barco los marineros le roban y deciden arrojarlo al mar. Arión pide como última voluntad que le permitan tañer el laúd, a su sonido acuden los delfines que lo salvan y lo conducen al puerto de Corinto.

Es el libro de Mudarra el que más se acerca al mito de Mercurio y la tortuga, ya que representa (f. IVv) a este dios tañendo los nervios de un galápago [APÉNDICE 3]. El libro se cierra con un grabado en el que el profeta Elías rasga las nubes con su oración, mientras un músico arrodillado cerca de él, en actitud de cantar, tañe una

vihuela con la mano izquierda [APÉNDICE 4].²³ Ejemplo del poder de la música y el poder de la fe como medios de llegar a Dios: "Y el real propheta no careciendo deste conocimiento nos da a sentir lo que della sintió, persuadiéndonos que las alabanzas que al señor oviésemos de dar, con la dulcedumbre de la vihuela las oviésemos de ofrecer" (Orphénica Lyra, f. iii).

Mudarra resucita además la antigua idea del ethos, según la cual la música posee la virtud de calmar las enfermedades del espíritu y así en el f. 60v incluye un grabado del rey David²⁴ pulsando el arpa en el Monte Sinaí [APÉNDICE 5]: "Cuando el espíritu de Dios se apoderaba de Saúl, David tomaba el arpa, la tañía con su mano, y Saúl sentía alivio y bienestar, pues se retiraba de él el espíritu malo" (Samuel, I, XVI, 23). Y Fuenllana se extiende también en los efectos anímicos de esta admirable facultad:

Refrena la yra, multiplica la concordia, es destruydora de los vicios, causadora de loables costumbres, los cuydados destierra, los heroycos ánimos inflama. Hasta el sarracénico Avicena

²³. Precisa Carlos Amat en su Tratado: "El primero [punto natural] se haze poniendo un dedo de la mano yzquierda (digo izquierda, porque son pocos los que tocan al contrario)...", Op. cit., p. 5.

²⁴. Afirma Adolfo Salazar, Op. cit., p. 278:
 ...la conjunción, tal como ha llegado hasta nosotros, entre una forma de instrumento y su denominación respectiva no ocurrió sino en la época moderna; no más lejos, probablemente, del siglo XV. Antes, los instrumentos vacilan en su forma, y los vocablos se aplican también de manera indecisa a las formas en transición.
 Siguiendo las observaciones de Salazar, la representación de Arión tocando el laúd o David el arpa podría hacernos pensar que esa vacilación entre distintos instrumentos de la misma familia musical era algo muy corriente. Sin embargo, la figura de David se asoció siempre con el arpa o la lira, instrumentos alegóricos en la pintura; de ahí, que no podemos tomarlos como base para explicar la práctica musical en la época.

conosció su propiedad, diziendo que mitiga todo dolor.

(Orphénica Lyra, f. iii)

Valderrábano, en la "Dedicatoria al Illustrísimo Señor don Francisco de Cúñiga, Conde de Miranda", expresa el concepto neoplatónico del alma como reflejo microcósmico de la divinidad:

Siete sirenas que ay en el alma, que son siete virtudes, las quales despiertan el espíritu con su concordia y armonía, para sentir y conocer las cosas diuinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. Esta en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfectión como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela, en que es la más perfecta consonancia de cuerdas.

Este humanismo de los vihuelistas se extiende también a los títulos de sus recopilaciones. Fuenllana, aprovechándose "de las historias del gran músico Orpheo (...) que con la suavidad de su vihuela a los ministros de Plutón hizo cessar su justicia", titula su obra Orphénica Lyra, "pues el famoso poeta Juan de Mena en su Coronación no dexó de invocar esta lyra" (f. iiij). Y por último, El Parnaso de Esteban Daça nos recuerda la montaña de Grecia, residencia de Apolo y las Musas y al pie de la cual se hallaba el famoso oráculo de Delfos. Fuenllana ya lo había mencionado en los siguientes términos: "No pidiendo por esto el socorro venido del monte Parnaso, ni de la fuente Pegasea, que los que andavan sentados en la sombra de la muerte pedían..." (f. iii).

En sus Prólogos (con excepción de Daça) los vihuelistas evocan la autoridad de los filósofos griegos:

Conoscido pues el provecho que della se seguía muchos sabios philosophos se preciaron della, como Pythágoras, Aristóxeno, Hismenías, Asclepiades,

Xenócrates, Platón, Aristóteles, Theophrasto,
 Galeno, Plutarcho...
 (Silva de Sirenas, "Musice laus,
 Nullo authore")

También la de la Biblia y Padres de la Iglesia,
 sobre todo San Agustín y San Isidoro:

Cuya definición (según el divino Isidoro afirma)
 es ciencia de armonía que consiste no solamente
 en el sentido, pero también en el canto, como el
 glorioso Agustino significó.
 (Orphénica Lyra, f. iii)

La inscripción de las obras para vihuela dentro
 de los números simbólicamente mágicos: el 3 y el 7
 responde a conceptos medievales heredados; como también la
 distinción entre "música mundana", "música humana" y
 "música instrumental" de Boecio²⁵, que perviven en el

25. Aunque, según la tradición medieval heredada, todos, o casi todos, los números eran considerados mágicos, el 3 y el 7 suelen ser citados como particularmente importantes para la música. Bermudo nos dice que "el número ternario se dize perfecto en Música" (f. 30 de su Declaración); tres son los libros de música en cifra para vihuela de Mudarra; tres son las diferencias de la música: "la primera es harmónica, que de canto de bozes consta. La segunda orgánica, que solamente del soplo consiste. La tercera es rítmica, que del tocamiento de los dedos recibe los números" (Fuenllana, f. iii); y tres son los géneros de música que usaron los antiguos: "Echarmono, Cromático y Diacrónico". En cuanto al siete, el número ordinario de la cítara griega, desde Terpandro, era siete; más teórico que real -según Salazar ("La guitarra heredera de la khitara clásica", Op. cit., p. 283), pues oscilaba entre tres [en las representaciones del Beato de Liébana (en la p. 152 del Beati in Apocalipsim Libri Duodecim (Madrid: Edilan, 1975) puede verse a siete ángeles alineados sosteniendo copas de oro donde está vertido el furor de Dios; en el friso inferior los bienaventurados con cítaras entonan cánticos. La inscripción dice: "Isti sunt tenentes plagas que innovisimo y ubi sci tenentes citharas et cantantas canticum novum magnum"] y once en algunas cítaras pompeyanas. Siete eran las boces: "Los Egypcios y Griegos con el número de siete vocales, quisieron comprobar ser siete las voces" [El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theórica y Práctica. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone (Nápoles: 1613): "sempten discrimina vocum" (Virgilio, Eneida, VI, 646)]; siete eran las cuerdas de la lyra "para significar el septenario número de las bozes..." [El Melopeo: "...septem/callida nervis" (Horacio, Odas, III, XI, 3-4)]. En realidad, el siete impregnaba cualquier faceta de la vida humana: los planetas, los días de la semana, los colores del arco iris, la fecundación ["...si la sperma (que es la simiente) se retiene en la matriz de la muger por espacio de siete horas, se engendra el hombre"], el desarrollo del niño ["... en el séptimo mes le salen los dientes; en el séptimo año los muda..."], el pensamiento humano (...siete son las aventanas o agujeros que tiene el hombre en la cabeza)... Vid. El Melopeo.

Renacimiento y de los cuales la música participa como cualquier otra manifestación artística.²⁶

Todos los compositores sitúan a la vihuela en el máximo escalafón respecto al resto de los instrumentos. Gaspar Sanz, en cambio, a finales del siglo XVII, hace hincapié en la capacidad humana y no en la perfección o "divinidad" del instrumento: "...ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tú la hizieres, pues la falta, o perfección está en quien la tañe y no en ella..." (Gaspar Sanz, "Prólogo al deseoso de tañer").

²⁶. Boecio (Rome c.840/c.524) fue el principal difusor de la antigua matemática científica en Occidente. Distingue Boecio entre la música mundana, que mueve el universo o macrocosmos; la música humana, que influye en el cuerpo del hombre o microcosmos; y la música instrumental, la práctica musical que puede ser oída.

- CARACTER PEDAGÓGICO Y ÁMBITOS DE TRANSMISIÓN.

El objetivo de los vihuelistas es doble. La música, como hemos visto, tenía que "templar y moderar los affectos y passiones del alma", para despertar "el espíritu con su concordia y armonía, para sentir y conocer las cosas divinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. (Silva de Sirenas, "Dedicatoria", f. 2v). Para conseguirlo, la música debía des-cubrirse, había que escribir de sus secretos: "...con buen zelo me he dispuesto a escribir de los secretos de música y sus efectos según lo que entiendo de esto" (El Delphín) y, sobre todo, había que convertir el arte en algo útil, "aprovechar deleitando": "...si yo solo tuviese este libro perdería su valor, pues él dexaría de hazer el provecho que puede" (El Maestro, f. iiiv); "porque conforme a la euangélica ley, el que no diere de su talento ganancia, por muy cierto deue tener su castigo. Que poco prouecho haze en la república el que su thesoro tiene escondido en el arca" (Orphénica Lyra, f. iii).

Es perceptible en nuestros vihuelistas la marcada conciencia de que difícilmente lo no publicado, lo no impreso, lo no plasmado por medio de la escritura, pueda trascender a generaciones sucesivas; como ocurrió a antepasados ilustres en el arte musical:

...les faltó tanta perfición quanta avían alcançado, pues que no hallamos rastro ni leemos (el subrayado es mío) en algunas hystorias que supiesen alguna arte con la qual pudiesen dejar a sus sucessores aquella sciencia que ellos avían inventado...
(Libro de Música, "Prólogo al lector")

No bastaba con agradar, entretener o deleitar a un público exigente; los vihuelistas en su calidad de compositores (creadores) y ejecutantes (técnicos) tratan de enseñar, perfeccionar, progresar. Necesitaban transmitir su saber:

Qué diré de aquellos tañedores, que tañendo (mayormente si es modo, o tono accidental) no quieren que les vean la postura de las manos porque no se la hurten. Lo que algunos maestros podrían dezir complidamente en un mes lo reservan para el día del juyzio.

(Declaración de instrumentos, f. 28v)

En estrecha relación con esta balbuciente conciencia histórica es perceptible en nuestros vihuelistas un marcado carácter didáctico: "La intención deste presente libro es mostrar música de vihuela de mano a un principiante que nunca huviesse tañido y tener aquella horden con él como tiene un maestro con un discípulo" (Milán, de ahí el título El Maestro, f. iiiv), para que el virtuosismo y perfección que se alcanzase agradara a los oídos del público: "ca en la vihuela es la más perfecta y profunda música, la más dulce y suave consonantia, la que más applaze al oydo y alegra el entendimiento, y otrosí la de mayor efficacia que más mueve y enciende los ánimos de los que oyen" (Silva de Sirenas, "Musice laus, Nullo authore").

Se rompen los límites de la obra vihuelística, que trasciende el ámbito de una obra escrita para ser meramente un manual. La parte teórica sólo puede ser entendida llevándose a la práctica; el vihuelista conecta así, en el proceso de transmisión, con el oyente.

La estructura de las obras responde a ese carácter pedagógico, desde las composiciones más fáciles para tañer, hasta las florituras musicales más arriesgadas: "Este libro (...) está partido en dos libros y ha sido necesario que assí fuesse porque su intinción es de formar un músico de vihuela y para mostrarle principios había necesidad que la una parte del libro fuesse para dar principios (...). La passada música trae más facilidad y ésta que se sigue más difficultad..." (El Maestro, f. 88).

La mezcla de deleitar y enseñar, de creación y ejecución, de compositor y músico, origina un triple camino de expresión. Por una parte, una música aristocrática, de elegancia y prestigio, para entretenimiento de la clase dominante, con músicos contratados por las distintas cortes para componer y ejecutar la música en las fiestas, bailes y otras ceremonias (grupo en el que se incluiría la vihuela y, en general, cualquier manifestación de polifonía instrumental). Por otra, una música popular que continuó desempeñando las funciones primordiales en todos los aspectos de la vida (tanto actividades laborales: canciones de siega, marineras..., como sociales: canciones

de boda, villancicos navideños...) y que creaba gran abundancia de materiales (muchos más que la música instrumental, interesada en la investigación y perfección melódicas), y de los que se nutrían los músicos de la corte. Y por último, al lado de estos dos y desarrollándose paralelamente, el religioso: "Una tonada imprimía la letra en la memoria y, como la miel con la que el médico disfraza la medicina, la suavidad de la melodía hace la doctrina más agradable".²⁷

Desgraciadamente -como demuestra Higinio Anglés en su indispensable estudio sobre La Música en la Corte de los Reyes Católicos-,²⁸ en España se ha conservado poca música instrumental de cámara de finales del siglo XV, y aunque la denominación de ministril englobaba tanto al tañedor de laúd como al de vihuela o guitarra, podemos afirmar que la vihuela se convierte en el instrumento cortesano por excelencia.²⁹

27. E. J. Dent, "Social aspects of music in the Middle Age" en Oxford history of Music; la cita es recogida por Elie Siegmeister en Música y Sociedad (Madrid: Siglo XXI, 1987), p. 38, nota 7.

28. A pesar de los escasos testimonios conservados, Anglés da cuenta en su artículo: "La Música en la Corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo" (años 1413—1420)", Spanische Forschungen, 8 (1940), pp. 339-380 y en su obra LMCRRCC, I, pp. 2-43, de cómo los centros españoles de música polifónica de los siglos XII y XIII (los Monasterios de Ripoll y de las Huelgas, las Catedrales de Toledo, Tarragona, Tortosa...) se ubicaron, entrado el siglo XIV, en las nuevas cortes, que siguieron cultivando ininterrumpidamente la polifonía vocal e instrumental hasta llegar a los Reyes Católicos, empeñados en la búsqueda y desarrollo de una música autóctona. Anglés también aporta una sugerente visión de la cultura musical española antes de la venida de los músicos flamencos (con Felipe el Hermoso, entre 1502 y 1506) y analiza cómo se fue formando y desarrollando la escuela musical española del XVI en La Música en la Corte de Carlos V (abreviamos como LMCCV).

29. Lamaña, Op. cit., pp. 83-84.

Del mismo modo, saber danzar era, en el siglo XVI, uno de los aprendizajes básicos en la educación de los reyes y cortesanos.³⁰ Con serenidad, finura y elegancia debían aprender a contar los pasos, ejecutar las vueltas... hasta llegar a dominar lo que Esquivel llamaba un "descuydo cuydadoso"³¹:

...el dançado es necesario para los Reyes y Monarcas; y funda en Filosofía, que el arte del dançado muestra a traer bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas y ligereza. (...) mientras no se dança, se habla de la destreza, de las armas, de la Gramática, de la Filosofía, y de todas las demás avilidades que los hombres de buen gusto professan; de que los oyentes suelen salir aficionados, y desseosos de seguir los passos que los demás.

Otra importante veta en la música instrumental hay que buscarla en las capillas de los grandes señores, que si bien supone un aspecto cuantitativo muy reducido (si lo comparamos con la concentración musical -cantores, instrumentistas y compositores- en las capillas reales y principescas) no por ello deja de tener un gran interés, pues en ellas se reaviva el espíritu creativo e indagador de muchos de los vihuelistas, bajo el mecenazgo de algún noble:

30. Entre los libros de danza más importantes de finales del siglo XVI y principios del XVII destacan Il ballarino (Venecia, 1581) y Nobiltà di Dame (Venecia, 1600) de Fabritio Caroso da Sarmoneta y La Gratie d'Amore (Milán, 1602) de Cesare Negri Milanese [traducido en 1630 por mandato del Conde Duque de San Lúcar para el Infante Baltasar Carlos con el título de Arte de aprender a danzar]. El primer y único tratado español sobre danza del siglo XVII que hasta el momento conocemos es el de Esquivel Navarro, Discursos sobre el arte del danzado (Sevilla: 1642). El otro manual importante de danza cortesana en este siglo es The english dancing-master, publicado por John Playford en 1651. Para los libros de danza anteriores a 1800, vid. La danza cortesana en la Biblioteca Nacional; sel. y est. de Carlos José Gosálvez Lara (Madrid: B.N.M., 1987).

31. Esquivel Navarro, Ibid., f. 4v.

- Milán, aunque dirige su obra "al muy alto y muy poderoso y inuictíssimo príncipe don Juhan..." formó parte de la brillantísima corte valenciana del Duque de Calabria don Fernando de Aragón y de su mujer, Germana de Foix;
- Narváez dedica El Delphín al "Señor don Francisco de los Couos, Comendador mayor de León, Adelantado de Caçorla, Señor de Sauote y del Consejo del estado de su Magestad Cesárea...";
- Mudarra se dirige "al muy magnífico Señor don Luys Çapata";
- Silva de Sirenas de Valderrábano está dedicada al "Illustríssimo Señor don Francisco de Cúñiga, Conde de Miranda...";
- Libro de Cifra Nueva se dirige al "Illustríssimo Señor don Diego Tauera, obispo de Jaén";
- Y por último, El Parnaso está dirigido al "muy Illustre... Hernando de Hábalos de Soto, mayor del Consejo Supremo de su Magestad".

Aunque la vihuela fue utilizada preferentemente en estos ambientes cortesanos, selectos y reducidos, no podemos descartar que apareciera en ciertos actos festivos en los cuales se instalaban tablados en las calles para escenificar pequeñas obras, celebrar juegos, justas, o realizar representaciones con cantos y música. En estos dramas, los músicos tenían una función importantísima y solían colocarse tras una cortina que cubría parte del escenario.³²

³². En el "Prólogo" a las Comedias y Entremeses de Cervantes leemos:

...detrás (de la manta vieja "que hacía lo que llaman vestuario") estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.

Es posible pensar que tales representaciones se llevasen a cabo también dentro de las iglesias al introducir los famosos carros para el tablado³³. No existen documentos que prueben la utilización de la vihuela en estos actos³⁴, pero la inclusión de salmos, motetes, partes de misas, magnificat... obligan a suponer su ejecución en las capillas reales y principescas y en pequeñas capillas nobiliarias.

Este triple ámbito de manifestaciones amplió el campo de la creación vihuelística a obras tanto profanas como religiosas, cortesanas y populares en un deseo de aportar obras polifónicas de músicos españoles y extranjeros y de dar variedad a las audiciones. La técnica de composición franco-flamenca fue considerada como la más perfecta en las capillas musicales de España, Austria,

33. N. D. Shergold, A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century (Oxford, Clarendon Press, 1967).

34. Parece comprobado que la viola, el salterio, e incluso la guitarra se utilizaron como instrumentos solistas en las ceremonias religiosas y procesiones de los países nórdicos durante los siglos XVI y XVII (véase Radole, Op. cit., p. 94). Lutero señala cómo el laúd suplía en muchas ocasiones la falta de órgano en las iglesias rurales, teniendo además una importante función en los actos devotos privados. Sin embargo, no hay que olvidar que Lutero es protestante, ¿hasta qué punto podemos establecer un paralelismo con la España católica renacentista? Bastantes años más tarde, Valera en Juanita la Larga ridiculiza la utilización de la guitarra en la iglesia frente al prestigio del órgano: "A las diez se cantó la misa mayor con órgano, que le hay allí muy bueno, y no sucede lo que en Tocina y en otros lugares de la Andalucía baja, donde dicen que a falta de órgano tocan la guitarra en la iglesia. De esto no respondemos. Puede que sea una calumnia. Lo contamos porque lo hemos oído contar" (ed. de F. Caudet, Madrid: Alianza, 1982, p. 88).

Alemania, Italia...³⁵ hasta la primera mitad del siglo XVI y no es casualidad que el florecimiento del arte de la polifonía tenga su cuna en las florecientes y prósperas ciudades comerciales de Flandes, donde descuellan las grandes figuras modelo de los vihuelistas: Thomas Crecquillon, Antoine de Fevin, Nicolas Gombert, Jacquet, Lupus, Johannes Mouton, Josquin des Prés, Jean Richafort, Claude Sermisy, Philippe Verdelot...³⁶

35. El contacto entre Flandes e Italia fue muy estrecho, ya que la mayoría de los compositores franco-flamencos sirvieron también en las cortes italianas.

36. Hasta la primera mitad del siglo XVI, el estilo franco-flamenco "invadió" todas las cortes de Europa; en la segunda mitad, los distintos compositores nacionales, sin abandonar el concepto polifónico importado, lo modificaron, comenzaron a buscar nuevos caminos, a indagar en técnicas diferentes... España, por el contrario, mantuvo esa influencia, sin variaciones, hasta principios del siglo XVII.

- MÚSICA Y TEXTO

Las composiciones que integran los nueve libros para vihuela están escritas o bien para vihuela sola o bien para dos vihuelas.³⁷ Entre el repertorio estrictamente musical el artista dispone de una amplia gama de posibilidades para demostrar su talento: fantasías, tientos, diferencias o variaciones sobre melodías muy conocidas en la época, fugas, glosas, "sonetos", junto con danzas para baile solo (pavanas, gallardas, bacas) como para baile y canto (romanesca, rugero).

Estas formas son puramente instrumentales en el caso de Milán, única excepción entre los vihuelistas y caso admirable en nuestra historia musical. En el resto de los vihuelistas, las formas instrumentales proceden de un único modelo: la polifonía al. El dominio y conocimiento de ésta, junto con el arte contrapuntístico, el entrecruzamiento, la superposición de varios canti firmi atendiendo a los preceptos establecidos por los teóricos musicales, el gusto de la época y la libertad

³⁷. "Obras compuestas de famosos autores, para tañer dos juntos en dos vihuelas (...) que creo será cosa nueva"; f. 48v: "Sobre el tenor del Conde Claros" y f. 58v: "Contrapunto sobre el tenor de la baxa".

compositiva de cada autor, permiten reducir el modelo vocal completamente al instrumento, mantener el modelo ornamentándolo instrumentalmente o recomponerlo creando una nueva composición. Casi todos los compositores instrumentales insisten en la necesidad de aprender y saber de música, dominar el "canto de órgano" (es decir, el arte de contrapunto sobre un cantus firmus). Frente al "canto llano" o "canto gregoriano", el canto de órgano pretendía guiar al principiante hacia el conocimiento y maestría de la polifonía vocal. Como afirma Sancta María:

Cosa cierta y averiguada es el canto de Organo, ser tan importante y necessario para el tañedor, assí para entender lo que tañe, como para poner obras y dellas sacar provecho, que sin ello es imposible ninguno en este arte ser perfecto, porque assí como (...) al tañedor le es importante y necessario para ser perfecto en esta facultad que professa poner obras de canto de Organo, de escogidos autores...

(Arte de tañer fantasía, f. 7-7v)

Fuenllana en el f. 67 de la Orphénica Lyra señala: "En esta voz que se punta en canto de órgano no se canta en toda ella otra letra más que Virgo María" (Orphénica Lyra, f. 67) y más adelante en el f. 73 de la misma obra, con el "Credo" se pone la quinta voz "en canto de órgano, porque cantándose se puede gozar en alguna manera de la fuga...". En 1911 Marcos Durán había publicado su Sumula de Canto de Organo en donde incluía ejercicios de técnica vocal (f. 20-25v). Es la misma concepción que priva en Milán cuando afirma:

Y para bien entender lo que hos he dicho, es necesario que sepáys de canto: porque en saber lo necessario que es el canto sabréys lo difficultoso que es lo que hos he dicho.

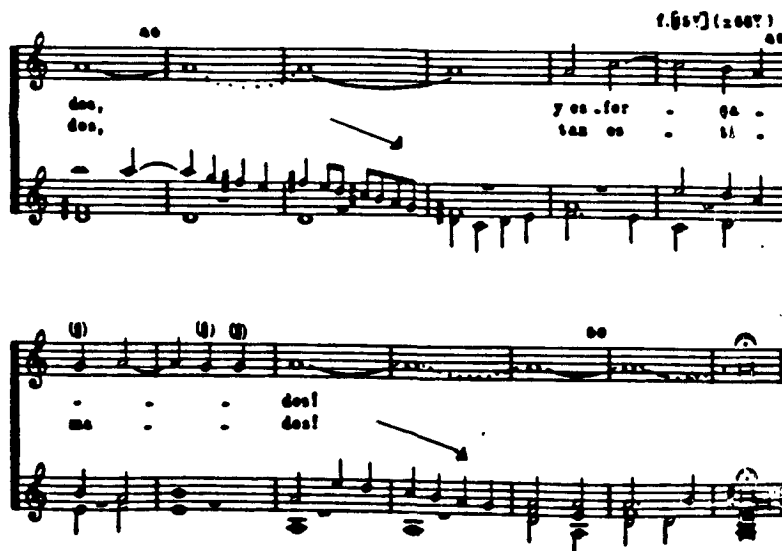
(El Maestro, f. VI)

En las obras vihuelísticas la voz que debe cantarse se escribe en cifras coloradas [APÉNDICE 6]: "Las cifras coloradas es la boz que se ha de cantar" (Milán, f. 72); "...todos los números que estuvieren señalados en colorado se an de cantar con la voz, y metan letra a donde estuviere porque así lo requiere la sonada del romance o villancico" (Narváez, f. 65). "También es de saber que toda cifra colorada se pone para cantar y que no se dexe de tañer" (Valderrábano).

Los vihuelistas intentan plasmar en sus obras un arte musical que se expresara no sólo a través del sonido, sino también del valor virtual o real del texto. Era necesario dar cuenta de la importancia plástica de los géneros musicados, tanto si éstos eran ejecutados exclusivamente por la vihuela como si su ejecución incluía instrumento y letra. De ahí la introducción o final instrumental (alarga el inicio o conclusión de la frase), los interludios, las cadencias, los redobles (tienen el mismo valor que las glosas vocales o la expresión "hazer garganta": "el cantor ha de hazer garganta quando la vihuela haze redobles" (El Maestro), las pausas...

El concepto de la música al servicio de la palabra tiene su origen en las composiciones madrigalescas italianas. La palabra adquiere una categoría "casi" humana, y por ello debe tenerse en cuenta sus afectos. El caso quizá más representativo sería la caída gradual de la cadencia en el patético final del romance: "Israel, mira

tus montes...": ".../ varones tan estimados", ejemplo claro de lo que se ha denominado madrigalismo o word painting:³⁸



Es precisamente en la ejecución donde la poesía se convierte en "imitación y traslado de la música" y la música "en que los poetas van fundados (...) la medida de rythmos y consonancias de sus versos" (Silva de Sirenas, "Musice laus, nullo authore"). Sublime búsqueda artística del Renacimiento, la perfecta unión entre música y poesía:

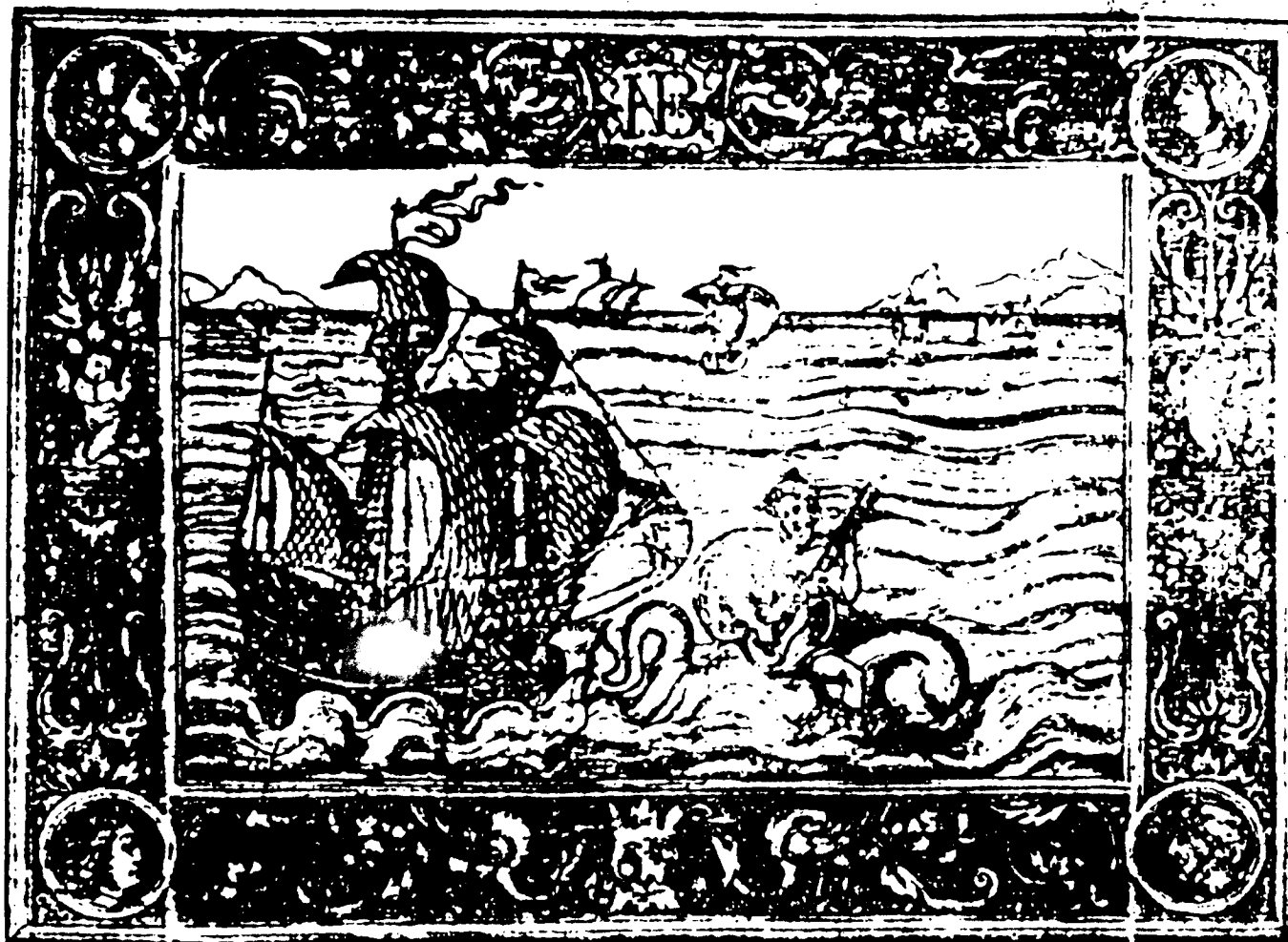
No es sabrosa la música, ni es buena,
aunque se cante bien, señora mía,
si de la letra al punto se desvía,
antes causa disgusto enfado y pena.

Mas si a lo que se canta, acaso suena
la música conforme a su armonía,
en lugar del pesar que el alma cría,
de un dulce imaginar la deja llena.³⁹

³⁸. Judith Etzion, "The Spanish Polyphonic Ballad in 16th-Century Vihuela Publications", Musica Disciplina, XXXV (1981).

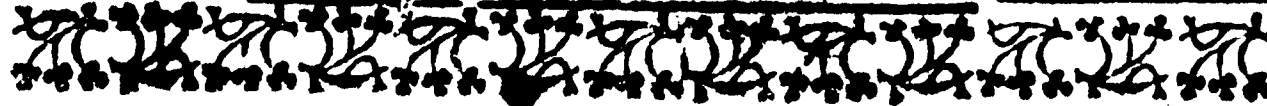
³⁹. Soneto "A una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar", Guitierre de Cetina, Sonetos y madrigales completos; ed. de Begoña López Bueno (Madrid: Cátedra, 1981), p. 330.





Fol. r v., sin foliar. — Arión tañendo la vihuela sobre un delfín.
Facsimil del grabado que figura en el original.

MERCURIUS.





Libro III, fol. [58] (= III). — Página final de la cifra para canto y vihuela.

APÉNDICE 5

I, Regum Caput, XVI.

aspicebat Saul. Dauid tollebat lictarā et percutiebat ma-
lū cuius habebat. Recedebat enim ab eo spūs malus.



♣ Villancico a quatro. ♣ Orphenica Lyr. ♣ Libro.V. Fo. cxxviii

Villancico a
quatro Iuan
vazquez,



On que se laudare la flor de la miera

lauome yo cuitada con ansias y dolo res

con q' la lala re que unio mal

penada. Con que se laudare

q' buuo mal pena da, Lauancic las can

cas co agua de limones

m.

○ Voç que se ha de cantar.

APÉNDICE:

- Composiciones para canto acompañado.
- Composiciones instrumentales.

- COMPOSICIONES PARA CANTO ACOMPAÑADO.⁴⁰

En las composiciones acompañadas con la vihuela, el autor, inspirándose en el texto de la canción, compone una parte instrumental a dos, tres o más voces, dando unas veces preponderancia a la voz y otras al instrumento. Es notable la enorme variedad de textos estróficos, el romance y el villancico de amplia tradición castellana, conviven con las nuevas formas de inspiración italiana; el gusto por lo clásico se refleja en el canto de versos latinos y las misas, himnos sacros y salmos configuran todo el repertorio vihuelístico.

Los libros de música para vihuela ilustran la composición del romance en cuartetos como estrofa fija.⁴¹ En los tres primeros romances de Milán: "Durandarte, Durandarte" (El Maestro, f. 78-79), "Sospirastes Baldovinos" (El Maestro, f. 80-82) y "Con pavor recordó el moro" (El Maestro, f. 180-183) y el primer romance de Mudarra: "Durmiendo yva el Señor" (Tres Libros de Música,

⁴⁰. Cada uno de los géneros poético-musicales que aparecen en los repertorios vihuelísticos es estudiado en profundidad en el capítulo III. FORMAS POÉTICAS.

⁴¹. Que Baehr y Navarro Tomás fechan en 1589 con Lasso de la Vega. Según Antonio Alatorre ["Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVI (1977), pp. 341-359] tal suposición es errónea y prueba de ello serían los romances incluidos en las obras vihuelísticas.

f. 68-70v), el texto musical se divide en dos partes, cada una de las cuales abarca cuatro octosílabos. Además, Narváez, Pisador y Fuellana sólo transcriben los cuatro primeros octosílabos de cada romance, ya que se cantaban "de quatro en quatro pies" (El Delphín, f. 66), independientemente de su contexto; de ahí que a veces queden faltos de sentido:

Ya se asienta el rey Ramiro,
ya se asienta a su yantar;
los tres de sus adalides
se le pararon delante.
(El Delphín, f. 65-66).

Conforme avanza el siglo el romance vihuelístico experimentará un proceso innovador; se repiten palabras, versos..., bien al comienzo o al final del texto, produciendo así un efecto más conclusivo y encuadrador. Tal técnica literaria se corresponde musicalmente con la adopción de glosas instrumentales con las que los vihuelistas introducen o concluyen las piezas. Es posible pensar que los músicos ejercieron un papel decisivo en este proceso de "aristocratización" que sufre el género, no sólo en cuanto a la transmisión de los textos, sino también en cuanto a la modificación o creación de nuevos romances.⁴²

Los **ROMANCES** vihuelísticos, compuestos en cuartetos y transmitidos con música refinada (frente al

⁴². "Fueron los músicos cortesanos de la segunda mitad del siglo XV los primeros que acogieron el canto romancístico (...). Tras los músicos vinieron los poetas, que, adoptando la forma antes despreciada, escribieron romances "artísticos", de tema y tono muy cultos, pero sin dejar deslizarse aquí y allá algún giro característico de los viejos romances. Margit Frenk, Cancionero de Romances Viejos (México, 1972), pp. XIV y XV del Prólogo. Vid. también Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI. (Andáis tras mis escritos (Madrid: Cátedra, 1984), I, pp. 161-171.

romance popular de melodía suponemos archiconocida por el pueblo) abarcan los siguientes temas:

- Históricos tradicionales
 - Épico-nacionales

Guarte, guarte, el rey don Sancho
(Libro de Música, f. 4).
Ya se asienta el rey Ramiro
(El Delphín, f. 65-66).
- Juglarescos
 - Carolingios:

Durandarte, Durandarte
(El Maestro, f. 78-79).
Los braços traygo cansados
(Silva de Sirenas, f. 25v-26).
Sospirastes, Baldovinos
(El Maestro, f. 80-82).
Ya cavalga Calaynos
(Silva de Sirenas, f. 26).
 - Fronterizos y moriscos:

Con pavor recordó el moro
(El Maestro, f. 180-183).
La mañana de Sant Juan
(Libro de Música, f. 5; Orphénica Lyra).
Paseávase el rey moro
(El Delphín, f. 66-66v; Libro de Música, f. 6;
Orphénica Lyra, f. 163v; Libro de Cifra Nueva,
f. 56).
 - Novelescos

Quién uviesse tal ventura
(Libro de Música, f. 5).
- Trovadorescos:
 - De la Antigüedad clásica:

Enfermo estava Antioco
(El Parnaso, f. 74v-75).
Triste estava, muy quexosa
(El Maestro, f. 183-184).
 - Bíblicos:

Adormido se á el buen viejo
(Silva de Sirenas, f. 20).
¡Ay de mí!, dize el buen padre
(Silva de Sirenas, f. 14).
Durmiendo yva el Señor
(Tres Libros de Música, f. 68-70v).
En la ciudad de Betulia
(Silva de Sirenas, f. 20).
Triste estava el rey David
(Tres Libros de Música, f. 71-71v).
Ysrael, mira tus montes
(Tres Libros de Música, f. 14).

El **VILLANCICO** vihuelístico, igual que el romance, experimenta un proceso paralelo de renovación a lo largo

del siglo XVI. Junto a villancicos cultos, en los libros de vihuela predomina la tendencia a incluir villancicos tradicionales, en los que el estribillo y las coplas presentan su forma originaria. La yuxtaposición de villancicos tradicionales y otros más complejos y conceptuosos, fruto de poetas cortesanos, es clara, independientemente del problema de origen que los primeros plantean y que ya expuso Margit Frenk: ¿cómo saber que los en apariencia populares lo son en realidad y no son sino producto de una moda, escritos con la intención de parecer populares?;⁴³ ya que la composición, partiendo de un estribillo tradicional, pudo haber sido modificada por un poeta sirviéndose de él como pie para glosas o para crear coplas nuevas. En este último caso, el villancico puede aparecer como composición claramente culta o, habiendo intervenido la pluma de un autor, como aparentemente popular. El vocabulario, la disposición métrica y la relación entre las distintas partes del villancico pueden contribuir a iluminar el problema; sin embargo, en algunos casos es imposible contestar.⁴⁴

El virtuosismo lírico caracteriza las coplas de ciertas composiciones que podríamos considerar cultas:

43. Margit Frenk, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro" en Estudios sobre lírica antigua (Madrid: Castalia, 1978), pp. 47-80.

44. Como señala Miguel Querol en su Introducción al Cancionero de Uppsala: "Hay villancicos que son exclusiva y puramente populares, con un sabor y perfume tan especial, que es fácil distinguirlos de las composiciones en donde ya puede notarse el ingenio más o menos hábil de un poeta; pero ha habido, y hay en el arte moderno, artistas que, habiéndose asimilado al estilo popular hasta el colmo, llega éste a formar una segunda naturaleza en el artista; bebieron hasta apurar las heces del sentimiento del pueblo, y tales artistas han sido capaces de crear obras que suelen confundirse con las auténticas del folklore". Vid. también Daniel Devoto, Quelques éléments populaires dans l'oeuvre des vihuelistes espagnols du XVI^e. siècle (Paris: Letras, 1955).

"Toda mi vida os amé"; "Sospiró una señora"; "Al amor quiero vencer"; "Amor, que tan bien sirviendo"; "Ardé, corazón, ardé"; "Quién uviesse tal poder"; "Pártense, partiendo yo mis entrañas"; "Pues te partes y te vas"; "Corona de más hermosas"; "A tierras ajenas"; "Nunca más verán mis ojos"; "Qué razón podéys vos tener"; "La mi sola Laureola"; "Duélete de mí, señora"; "Quando las desdichas mías"...

En cambio, los villancicos tradicionales o "pseudo-tradicionales" recogen los temas típicos de la lírica tradicional, donde siguen apareciendo la madre; el amigo o la amiga; la fuente o el río; el baño de amor; la niña monja; la malmaridada...

En el romance con desfecha o deshecha estaría la base de las **ENSALADAS**. La desfecha solía ir como remate al final de una composición o intercalada a veces. Fuenllana es el único que incluye tres ensaladas de Mateo Flecha: "El Jubilate" (Orphénica Lyra, f. 146-149), "La Bomba" (Orphénica Lyra, f. 149-152) y "La Justa" (Orphénica Lyra, f. 153-158); composiciones poéticas que mezclan versos de otras obras conocidas (en este caso todas anónimas) que debieron circular musicalmente por separado antes de que Flecha hiciera el arreglo polifónico. Literariamente, las ensaladas se caracterizan por una gran libertad, utilizando toda clase de metros, españoles y extranjeros, textos en latín y catalán, y palabras en francés, portugués e italiano.

Las ensaladas de Mateo Flecha están cargadas de un fuerte simbolismo espiritual, lo que recuerda algo muy

común en la época: las poesías "a lo divino". En "El Jubilate" se narra la victoria de la Virgen María sobre Satanás, en "La Bomba" es de nuevo la Virgen quien evita que los cristianos-náufragos se ahoguen en el pecado y en "La Justa" se describe este típico juego renacentista, con dos atacantes: Lucifer y Cristo. Aunque Flecha fue considerado el inventor del género, Higinio Anglés encuentra un precedente en el villancico "Por las sierras de Madrid", de Francisco de Peñalosa, incluido en el Cancionero Musical de Palacio.⁴⁵ Las tres ensaladas que transcribe Fuenllana se publican un año después de la muerte de Flecha, acaecida en 1552 y 27 años antes (nótese bien la diferencia) de que fueran publicadas por su sobrino en Praga.⁴⁶ Indudablemente, el canal musical fue el único soporte para su conocimiento y difusión antes de que la escritura las fijara.

En cuanto a las **ENDECHAS** en tercetos monorrimos se pueden señalar dos:

Para qué [e]s dama, tanto quereros
 (Libro de Música, f. 6).
Si los delfines mueren de amores
 (Orphénica Lyra, f. 169-169v).

Milán materializa la evidente relación con Portugal (recordemos que El Maestro está dedicado al rey portugués Juan III) al incorporar el esquema métrico-

⁴⁵. Higinio Anglés lo considera precedente de las ensaladas de Flecha porque las seis voces se distribuyen de la siguiente forma: el cantus y el tenor cantan "Por las sierras de Madrid" (Palacio, f. 217v9, el bajo canta el texto en latín y las voces restantes cantan melodías populares en castellano (ROMEU, 311, p. 413).

⁴⁶. Mateo Flecha, Las Ensaladas (Praga, 1581). Transcrip. y est. por Higinio Anglés (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1954).

estilístico y los temas de los cantares galaico-portugueses: "Quiem amores ten"; "Falai, miña amor, falai-me"; "Poys dezeys que me quereis ben"; "Levayme, amor, daquesta terra"; "Un cuydado que mia vida ten"; "Perdida teño la color"...⁴⁷

Un punto aparte, aunque en estrecha relación con el villancico, lo constituyen las denominadas **VILLANESCAS**. Con un esquema musical de origen italiano, la villanesca se corresponde métricamente con los villancicos cultos o las canciones madrigalescas. Poco utilizada entre los compositores españoles, Pisador y Fuenllana incluyen villanescas italianas para vihuela sola o para vihuela y canto:

Villanescas para vihuela sola:

Io ti voria contar

(Libro de Música, f. 87-87v).

La cortesía

(Libro de Música, f. 87v-88).

Madona mala vostra

(Libro de Música, f. 87v).

O dulce vita mea

(Libro de Música, f. 87).

Quanto de vele

(Libro de Música, f. 87v).

Tutta, tutta sarissi

(Libro de Música, f. 88).

Villanescas para canto y vihuela:

A quand, a quand'haveva

(Libro de Música, f. 89-89v).

Lagrima mesti

(Libro de Música, f. 89v-90).

Madona mia

(Libro de Música, f. 90; Orphénica Lyra, f. 131v).

O bene mio, fa famne uno favore

(Libro de Música, f. 90v-91).

Oyme, oyme, dolente

(Orphénica Lyra, f. 131).

⁴⁷. Antonio Prieto, Op. cit., pp. 159-160.

Quando ti vegio
 (Orphénica Lyra, f. 131-131v).
Sempre me fingo, Deo
 (Libro de Música, f. 88v-89).

La única composición en castellano que ha de tocarse a manera de villanesca" es un villancico de Mateo Flecha: "Qué farem del pobre Joan" (Orphénica Lyra, f. 138v-139v).

Daza utiliza en El Parnaso la denominación de villanescas para poner madrigales: "Adiós, verde ribera y pradería" (f. 87v-88v), "Ay de mí, sin ventura" (f. 85v-87v); "Cállese ya Mercurio" (f. 94-95v); "Dime, manso viento" (f. 93-94); "Duro mal, terrible llanto" (f. 91v-93); "Esclarescida Juana" (f. 90-91v); "No ves, amor, que esta gentil moçuela" (f. 89-90v); "Prado verde y florido, fuentes claras" (f. 83-84) y "Pues ya las claras fuentes" (f. 84-85).

Algo similar puede hacerse extensivo a la denominación de "**SONETO**" utilizada por Valderrábano, que implica una diferenciación entre soneto musical y soneto literario, ya que ninguna de las composiciones incluidas bajo tal nombre corresponde a este último caso. Soneto instrumental aparece en Silva de Sirenas como sinónimo de "son", que puede ser una canción o una danza basada en aquella composición a la que alude su título:

Para canto acompañado por la vihuela:
A monte sale el amor
Auchelina, vel auchelina
 (Silva de Sirenas, f. 21v).
Corten espadas afiladas
 (Silva de Sirenas).
Dichosa fue mi ventura
Eulalia, bor gonela
Rugier qual sempre fui

Para vihuela sola:
Gentils Galans
Lo que queda es lo seguro
Omni mal de amor procede

Valderrábano incluye también en Silva de Sirenas
 seis **PROVERBIOS:**

De hazer lo que juré
Del trabajo que no alabo
Del que medra con engaños
 (f. 21).

Sea quando recordares
Quién se quisiere salvar
Nadie biva descuydado
 (f. 25).

Los repertorios vihuelísticos dan cabida también a los nuevos metros importados de Italia. Milán es el primero que introduce seis poemas en italiano:

Un soneto y dos canciones de Petrarca:
Amor che nel mio pensier vive e regna
 (El Maestro, f. 82-84).
Gentil mia donna
 (El Maestro, f. 188-190).
Nova Angeleta, sovra l'ale accorta
 (El Maestro).

Un soneto de Sannazaro:
O, gelosia d'amanti, horribil freno
 (El Maestro, f. 184-186; Tres Libros de Música, f. 41v).

Y dos sin atribución:
Madonna, per voi ardo
 (El Maestro; Orphénica Lyra, f. 116-116v).
Porta chiascun nela fronte signato
 (El Maestro, f. 84-86)

Pero sin duda es Mudarra el primer vihuelista que manifiesta el influjo italianizante, ya patente literariamente en nuestros grandes poetas. Incluye, siguiendo a Milán, **SONETOS:**

En italiano:
La vita fugge et non se aresta un hora (f. 36-39). De Petrarca.
Lassato a il Tago su dorate arene (f. 39-41v). Sin atribución.

O, gelosia d'amanti, horribil freno (f. 41v-44).

De Sannazaro.

Y, transcrita como soneto, parte de la Egloga II de L'Arcadia:

I tene a l'ombre de gli ameni Faggi (f. 44-44v).

En castellano:

Por ásperos caminos soy llevado (f. 28-30). De Garcilaso.

Qué llantos son aquéstos, qué fatiga (f. 23-25). Sin atribución.

Si por amar, el hombre ser amado (f. 25v-27v). Sin atribución.

El resto de los vihuelistas, excepto Narváez y Valderrábano, seguirán esta corriente. Pisador en su Libro de Música sólo transcribe dos versos de los famosos sonetos de Garcilaso:

Flérída, para mí dulce y sabrosa (f. 7).

Passando el mar, Leandro el animoso (f. 7v).

Fuenllana incluye:

Amor es voluntad dulce y sabrosa (f. 128-129v). De Boscán.

D[e] un spíritu triste y sin consuelo (f. 128-128v). Sin atribución.

El que sin ti bivar ya no querría (f. 168v-169). Epístola de Boscán.

O, más dura que mármol a mis quejas (f. 123v-125). Parte de la Egloga I de Garcilaso como soneto.

Passando el mar, Leandro el animoso (f. 7). De Garcilaso.

Quién podrá creer que yo jamás reposo (f. 125v-126). Sin atribución.

Y Daza:

Ay, fortuna cruel, ay ciego amor (f. 77v-79).

Escrito está en mi alma vuestro gesto (f. 79-81v). De Garcilaso.

Cuán bienaventurado (f. 81v-83).

Parte de la Egloga II de Garcilaso.

Mudarra es también el primer cultivador de las

CANCIONES MADRIGALES con texto castellano al estilo

petrarquista en Los Tres Libros de Música de vihuela:

Claros y frescos ríos (f. 21). De Boscán.

Sin dudar, nunca en gota cupo mar.

Valderrábano incluye en su obra los primeros madrigales de Juan Vásquez que han pasado al repertorio vihuelístico:

Argimina nombre le dio (f. 43v).
Jamás cosa que quisiesse (f. 44v).
Quién me otorgasse, señora (f. 42v).
Señora, si te olvidare (f. 44).

Fuenllana será el siguiente:

Agora cobrando acuerdo. Sin atribución.
Mi corazón fatigado (f. 129v-131). De Boscán.
Ojos claros, serenos (f. 143-143v). De Cetina.
Considerado como "villancico".

Mudarra es el único que en los Tres Libros de Música de vihuela musica **VERSOS LATINOS:**

Beatus ille, qui procul negociis (f. 34). De Horacio.
Dulces exuviae, dum, deusque sinebat (f. 32v-35). De Virgilio.
Hanc tua Penelope lento tibi mittit Ulysses (f. 34v-36). De Ovidio.
Regia qui mesto spectas cenotaphia vultu (f. 30v). Sin atribución.

No debemos olvidar tampoco la presencia de **COMPOSICIONES LITÚRGICAS** en las obras para vihuela, donde se incluyen misas, cánticos sacros y lo que es más importante, **SALMOS.**

Las composiciones poéticas musicadas en los libros de vihuela establecen nuevos aspectos de textualidad y de autoría e inciden en uno de los puntos más importantes del siglo XVI: la continua renovación poética gracias a la música.

- COMPOSICIONES INSTRUMENTALES.

No existe ningún texto del siglo XVI que defina claramente cada una de las formas instrumentales utilizadas por los vihuelistas; y no lo hay porque el paradigma no existe, la forma se crea a sí misma en su peculiar proceso de desarrollo, naciendo de este modo más de una práctica compositiva que de una reflexión sobre el tema. De ahí que los títulos no siempre correspondan a la forma de las composiciones.

Al no haber ningún modelo previo, forma musical delimitada a la que imitar, el instrumentalista parte de una base armónico-vocal, bloque sonoro, ostinato o ground que ornamenta posteriormente con diversas técnicas. Mientras en la literatura se está produciendo la construcción de los géneros modernos, la música camina muy lentamente hacia la autonomía de la música instrumental.⁴⁸ Excepto Milán, el resto de los vihuelistas, a pesar de su quehacer inquieto e inventivo, no llega a estructurar un arte instrumental totalmente independiente de la polifonía vocal.⁴⁹

⁴⁸. Quizá los vihuelistas escogieron modelos vocales no porque no pudieran escribir música puramente instrumental sino por razones puramente estéticas.

⁴⁹. Louis Jambou, art. cit., Actas, I, 293-307, señala el error que supone definir y enfocar las obras instrumentales del siglo XVI bajo esquemas y modelos formales posteriores. Aborda, de forma rigurosa y objetiva, esta época de tanteos entre dos lenguajes: el vocal y el instrumental; y analiza los pasos dados por la música

- CONTRAPUNTOS

No nos detendremos en la explicación del término contrapunto, puesto que no se trata específicamente de una forma o composición musical, sino de la técnica madre de la polifonía instrumental renacentista:

- f. 56-57: Primer contrapunto de Sacris Solemniis, a cuatro.
- f. 57-58: Segundo contrapunto de Sacris Solemniis, a tres.
- f. 59: Tercer contrapunto de Sacris Solemniis, a cuatro de proporción.
- f. 60-61: Cuarto contrapunto de Sacris Solemniis, a dúo.
- f. 61-62: Quinto contrapunto de Sacris Solemniis, a dúo.
- f. 78-80: Contrapunto sobre el villancico que dize "Con qué la lavaré / la flor de la mi cara".
- f. 86-88: Baxa de contrapunto.
(Narváez, El Delphín)

- f. 2v-3: Contrapunto sobre el tiple de este villancico. ("Si amores me han de matar" de Flecha, f. 2-2v).
- f. 96-96v: Una voz de contrapunto sobre el canto llano del himno Sacris Solemniis.
(Fuenllana, Orphénica Lyra)

instrumental en busca de un lenguaje independiente.

- DANZAS⁵⁰

Al escaso eco de las danzas en las obras para vihuela -frente al éxito que tuvieron en el siglo XVI- se une el error de considerar todas las composiciones bajo el nombre de **pavana**, **gallarda** y **folía** para ser danzadas, siendo, en muchos casos, simplemente tañidas.

La **PAVANA** era una danza muy conocida en España en el siglo XVI. Sobre su origen todavía no hay un acuerdo entre los investigadores; según algunos procedería de España y guardaría relación con los movimientos del pavo real⁵¹, según otros sería originaria de la ciudad italiana de Padua, de donde tomaría su nombre. Se trata, en todo caso, de una danza cortesana, que en España se caracteriza particularmente por la disociación de velocidad y cualidad entre el virtuosismo y ligereza en el movimiento

50. Me gustaría expresar mi gratitud a la coreógrafa M^a José Ruiz Mayordomo por facilitarme toda la bibliografía y documentación necesarias para la realización de este apartado; así como por poner a mi entera disposición su Relación de danzas de los siglos XVI y XVII (en Diccionario de la Música; proyecto coordinado por Emilio Casares, en prensa).

51. Covarrubias [en su Tesoro de la lengua castellana, 1611. Ed. moderna de Martín de Riquer (Barcelona: Horta, 1943)] compara el movimiento de esta danza con el contoneo del pavo real. El Diccionario de Autoridades [(Madrid: R.A.E., 1726. Ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1963)] la considera una "danza española" de gravedad y mesura, en que los movimientos son muy pausados, insistiendo en su semejanza con los movimientos del pavo real. Charles Compan en su Dictionnaire de la danse la califica también de danza grave "venida de España, en que los danzantes hacen la rueda uno delante de otro como los pavones hacen con su cola, de donde le ha venido el nombre".

de los pies y la seriedad de la parte superior del cuerpo (tronco, brazos y cara).

Algunas pавanas fueron, en algýn momento de su evoluci3n, bailadas y cantadas, pero es difícil encontrar un título que indique que tal o cual canci3n era danzada.⁵² El incipit de algunas nos hace pensar que en su ejecuci3n debían aunarse palabra, música y movimiento⁵³, pero no sabemos cuándo ni cómo se cantaban y bailaban. Quizá, fueran concebidas como canciones y, únicamente más tarde, se convirtieran en danzas, conservando sólo el primer verso, pero cambiando su carácter musical y rítmico. La Pavana V de Milán: "La bella Franceschina" (f. 140v-141) y la Pavana II de Mudarra: "Pavana de Alexandre" (f. 19v-20)⁵⁴ pueden hacernos pensar que se cantaban con texto o que habían surgido de una parte vocal.⁵⁵

52. Vid. Juan José Rey, Danzas cantadas en el Renacimiento español (Madrid: Alpuerto, 1978).

53. Como la "Pavane belle qui tiens ma vie", incluida en la Orchésographie et Traicté en forme de dialogue par loquel toutes personnes peufent facilement apprendere et practiquer l'honneste exercise des dances de Thoinot Arbeau [pseudónimo de Jean Taburot] (Imprimé au dict Lengres par Iehan des Preys: 1589; ed. facsímil Arnaldo Forni editore, 1980).

54. Las pавanas I y II que incluye Mudarra en los Tres Libros de música corresponden al basso ostinato de la "pavana de España" o "pavanilla".

55. En el primer caso, las palabras de Milán son elocuentes: "cantan con ella una letra que dizen..."; en el segundo, podríamos pensar que se cantaba con parte del Romance de Alexandre o que derivaría de esa base vocal:

Morirse quiere Alixandre
del dolor del corazón,
envió por los maestros
cuantos en el mundo son...

O también, por qué no, cabe suponer que dichas composiciones no iban asociadas necesariamente a un texto, sino que, sencillamente, hacían referencia a algýn personaje histórico o de la corte.

Las pавanas incluidas en los repertorios
vihuelísticos son las siguientes:⁵⁶

Luys Milán, El Maestro:

- Libro I: [6] Pавanas.

Luys Narváez, El Delphín:

- f. 18-19v: Pавana I.

- f. 19v-20: Pавana II de Alexandre.

- f. 23v: Pавana II. Guitarra al temple nuevo.

Alonso Mudarra, Tres Libros de Música:

- f. 18-19v: Pавana I.

- f. 19v-20: Pавana II de Alexandre.

Enríquez de Valderrábano, Silva de Sirenas:

- f. 94v-95: Pавana. Cinco diferencias.

- f. 95v-96: Pавana, por otro tono. Tres diferencias.

- f. 103: Pавana real.

Diego Pisador, Libro de Música:

- f. 4: Pавana llana.

Antonio de Cabeçón, Obras de Música para tecla

- f. 186v-187v: [6] Discante sobre la pавana italiana.

56. Otras fuentes coetáneas donde aparecen pавanas con las características propias de esta danza en España son:

- el Arte para aprender a danzar aunque se puede mal aprender con solo leer [S. XVI. Real Academia de la Historia. Miscelánea mss. en fol. de la Bibl. Valleumbrosiana. Tomo 25, f. 149v], en el que aparece una "pавana italiana";
- Ms. de Tarragó o del Hospital [Hospital de la Santa Creu, Barcelona, c. 1580];
- El bailarino de Fabritio Caroso (Op. cit.);
- Thoinot Arbeau en su Orchésographie (Langres, 1589) incluye una "Pavanne d'Espagne".
- En el siglo XVII podemos encontrar pавanas en:
 - Le Gratie d'amore de Cesare Negri (Op. cit., que incorpora una "Pavaniglia alla romana, messa in uso dall'autore (...) si balla in due & in quattro";
 - Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias (Op. cit.) de Esquivel Navarro, donde se describe también la entrada de la pавana;
 - en el Libro de danzar de Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por Juan Antonio Jaque [Letra del siglo XVII. Ms. M-17718, B.N.M.] se describen detalladamente la entrada y ocho mudanzas de pавana.

Como podemos ver, en Francia se califica a esta danza de "Pavanne d'Espagne" (vid. Arbeau); en España se la denomina "Pавana italiana" o simplemente "Pавana" (vid. repertorios vihuelísticos) y en Italia se la conoce como "Pavaniglia" ('Pavanilla').

Ramillete de flores (S. XVI. Ms. 6001, B.N.M.):
- f. 270-272: Cinco diferencias sobre la pavanilla.

Danza española muy conocida en el siglo XVI fue la **GALLARDA**. Se trata de una danza cortesana caracterizada por espectaculares saltos y desplazamientos; siendo la única danza en la que estaba permitido que el hombre llevara el sombrero en la mano.⁵⁷ El único repertorio vihuelístico que recoge una gallarda es El Delphín de Narváez (f. 20-20v).⁵⁸

La **FOLÍA** era una danza también de origen español; de ejecución alegre y bulliciosa; podía ser bailada por una persona o en pareja, acompañándose, normalmente, con castañuelas. En el Ramillete de flores (S. XVI. Ms. 6001, B.N.M:) encontramos:⁵⁹

57. Algo bastante lógico teniendo en cuenta las cabriolas que debía realizar.

58. El Diccionario de Autoridades (*Ibid.*) define la gallarda como "una especie de danza y tañido de la escuela española, así llamada por ser muy airosa". Fabritio Caroso en Il ballarino (*Ibid.*) y Nobiltá di dame (*Op. cit.*) dedica "dos gallardas de España" a la Duquesa de Medina Sidonia y a la Gobernadora de Milán, la Duquesa de Sesa. Esquivel Navarro no describe esta danza, pero sí incluye en su tratado (*Ibid.*) algunos datos sobre ella: "La gallarda se comienza con reverencia, que la executa el pie izquierdo. Sálese a los onze passos con izquierdo, estos son accidentales (avanzando), rompiendo con derecho: porque los passeos de gallarda se obran con él, y se deshazen con izquierdo (...) y porque las reverencias de la gallarda, y folías son algo dilatadas por lo largo de los tañidos, se permite empearlas a la mitad de ellos, por su mayor brevedad". En el Libro de Danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja (*Ibid.*) hay una descripción de entrada y diez mudanzas de gallarda, finalizando cada mudanza en un rompido, cabriola o vuelta de pechos, lo que exige rapidez en los pequeños saltos y giros y una gran destreza y virtuosismo en el movimiento.

La gallarda fue muy utilizada en el teatro, sobre todo en escenas relacionadas con lecciones de danza (por ejemplo en La dama boba de Lope de Vega o en El Maestro de danzar de Calderón); asimismo, Cervantes precisa de un bailarín que represente a Escarramán para poder danzar la gallarda en El rufián dichoso.

59. Covarrubias al citar la folía se refiere a ella como una danza grotesca que mezcla música, algarabía y algo de baile, muy al estilo de las danzas representadas para la festividad del Corpus. El Diccionario de Autoridades (*Ibid.*) define la folía como "un tañido y mudanza de nuestro baile español, que suele bailar uno solo con castañuelas". En el Libro de Danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja

- f. 272-273: Cuatro diferencias de folías.
- f. 275-278: Mendoza. Honze [diez] diferencias de folías.

A veces, una melodía de danza podía repetirse como ground en el bajo, inspirando una composición instrumental o adoptando un texto determinado. Es lo que ocurre con la romanesca, el rugero o el caballero.

La romanesca o el rugero eran un basso-ostinato muy popular en los siglos XVI y XVII, sobre cuyo modelo melódico y rítmico los vihuelistas se permitieron libres variaciones o diferencias. La ROMANESCA que incorpora Mudarra aparece con el incipit de la tan conocida canción "Guárdame las vacas" (f. 17-18: Romanesca I o "Guárdame las vacas"; f. 24: Romanesca II o "Guárdame las vacas". Guitarra al temple nuevo):⁶⁰

(Ibid.) se describe una folía como danza que consta de una entrada que se repetirá a modo de estribillo entre mudanza y mudanza y cuatro mudanzas que duran dos tañidos cada una, divididas en cuatro secciones con alternancia del pie que comienza, idénticas en la primera y segunda mudanza, variando su estructura en la tercera y cuarta, en las que son idénticas las tres primeras secciones, respetando la alternancia del pie que comienza, y diferente (a modo de remate) la cuarta sección. En la Mojiganga de los sones se consideran semejantes la españolita y la folía. Esquivel Navarro (Ibid.) afirma que "folías, villanos, canario, torneo y pie de givado [para la descripción de estas danzas, vid. M^a José Ruiz Mayordomo, Op. cit.] se empuen con pie izquierdo y todas las mudanzas y execuciones tienen sus deshechos, menos folías, rey y villano, que no está puesto en estilo deshazerlas (...) y porque las reverencias de la gallarda y folías son algo dilatadas por lo largo de los tañidos, se permite empuenarlas a la mitad de ellos, por su mayor brevedad". Las folías también fueron muy conocidas en Francia, aunque en este caso se bailaban sin castañuelas y quizá también con mucha mayor mesura [A. Cailon, Compendio de las principales reglas del baile (Madrid, 1820)]. Cervantes incorpora folías para bailar a solo femenino en La gran sultana, igual que Navarrete y Rivera en La escuela de Danzar. Vid. además, Cotarelo y Mori, Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del siglo XVIII (Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911).

⁶⁰. Como obra para danzar la recoge José de Valdivieso en su poema "Al parto de la zagala" : "Valdestacas / danzó Guárdame las vacas."

- Guárdame las vacas, carillo,
y besarte é.
- Bésame tú a mí,
que yo te las guardaré.

La melodía del **RUGERO** debió perfilar la música de las octavas del Orlando Furioso traducidas por Núñez de Reinoso, a las que, según Chevalier: "se les había puesto música en Italia y es muy verosímil que se cantaran en España"⁶¹. Y quizá, también, caracterizaba la música del baile entremesado recogido en la Octava parte de las comedias de Lope de Vega:

Reinando en Francia
Carlos el primero,
así con Bradamante,
vencido de su amor,
danzó Rugero.⁶²

En cuanto al **CABALLERO**, Pisador se refiere en el f. 4-4v a una canción titulada "Dezilde al cavallero"⁶³.

⁶¹. Valderrábano adoptó, además, dos versos del Orlando Furioso entre los sonetos para canto acompañado:

Rugier qual sempre fui, tal esser voglio,
Fin a la morte, più se più si puote.

⁶². Octava parte de sus comedias con Loas, Entremeses y Bailes (Barcelona: 1617); lo recoge también Cotarelo: Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII (Op. cit.), n. 204.

⁶³. El texto que señala Pisador es el siguiente:

Decilde al caballero
que non se queje,
que yo le doy mi fe
que non le deje.

Por vida de mis ojos,
el caballero,
por vida de mis ojos,
que bien os quiero.

En el Cancionero Musical de Palacio (f. 119. ROMEU, 198) se conserva también otro villancico que podría tener relación con esa misma melodía:

Y Cabeçón compone una serie de "Diferencias sobre el canto del cavallero", cuya disposición entre una gallarda y una pavana nos hace pensar que parte en estas variaciones de una música de danza.⁶⁴ Francisco Rico considera que la melodía que sirvió a Cabeçón es la misma utilizada en la seguidilla "Esta noche le mataron", que se adivina en el fondo de El Caballero de Olmedo⁶⁵. El molde melódico que hasta principios del siglo XVI había sido conocido como "El Canto del Caballero" o "El Caballero" se desdoblaría, según tal hipótesis, para acoger la nueva canción:

Esta noche le mataron
al Caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Sin embargo, es imposible demostrar que el baile tetral de El Caballero de Olmedo se acopló en el mismo esquema musical que estaría en la base de la canción de Pisador o de las diferencias de Cabeçón. Nos movemos, por

¿Qué me queréis cavallero?
Casada soy, marido tengo.

Casada soy, y a mi grado,
con un cavallero muy honrrado,
bien dispuesto y bien criado,
que más que a mí yo lo quiero.

Casada soy por mi ventura
mas no agena de tristura;
pues hize yo tal locura,
de mí misma me vengo.

⁶⁴. Como danza aparece en los Discursos sobre el arte del danzado de Esquivel Navarro (Op. cit.):

Deben los Maestros saber todos los tañidos y danças antiguas, aunque aora no se pratiquen, como son, Española, el Bran de Inglaterra, el Turdion, la Hacha, el Cavallero, la Dama, y otros semejantes que sirven en los saraos y máscaras que se hazen a su Magestad [Felipe IV] y a otros Príncipes...

El Diccionario de Autoridades (Op. cit.) la califica como "bayle antiguo español". Desgraciadamente, no se conserva ninguna descripción coreográfica del mismo.

⁶⁵. Lope de Vega, El Caballero de Olmedo; ed. de Francisco Rico (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 53-54.

lo tanto, en el terreno de la mera conjetura.

Por otra parte, todas las danzas incluidas por los vihuelistas son instrumentales; de ahí que no hallamos podido enfocar el estudio de éstas desde el texto.

- DIFERENCIAS

Entre las composiciones idiomáticas instrumentales basadas en tema vocal, están las diferencias o variaciones, la contribución más importante de la música española a la historia musical renacentista. En las diferencias el compositor puede coger toda la frase vocal, sólo una voz o, lo más normal, un fragmento muy pequeño sobre el que lleva a cabo fantasías improvisadas, técnicas contrapuntísticas, ornamentaciones, glosas...

En las diferencias se encuentra presente la estructura o esquema armónico preestablecido y codificado; es decir, se hallan de una u otra forma unidas al armazón vocal de base. Todos los vihuelistas que aportan diferencias en sus obras lo hacen preferente, e incluso exclusivamente, sobre dos temas muy conocidos en la época: el romance del "Conde Claros" y el villancico "Guárdame las vacas":

- f. 82-82v: Veynte y dos diferencias de "Conde Claros".
- f. 82-86: Siete diferencias de "Guárdame las vacas".
(Narváez, El Delphín)
- f. 15-16v: Diferencias. "Conde Claros" en doze maneras.
(Mudarra, Tres libros de Música)
- f. 96v-97: Siete diferencias sobre "Guárdame las vacas".

- f. 98-102v: Diferencias sobre el tenor del "Conde Claros" por dos partes. (Valderrábano, Silva de Sirenas)
- f. 1-2v: "Conde Claros" con treynta y siete diferencias.
- f. 2v-4: "Las vacas" con doze diferencias. (Pisador, Libro de Música de vihuela)

Narváez fue el primero y más fecundo compositor en el arte de la variación, incorporando además de las diferencias, ya citadas, sobre el "Conde Claros" y "Guárdame las vacas", las siguientes variaciones:

- f. 67-71: Tres diferencias sobre un villancico que dizen: "Si tantos halcones la garça combaten".
- f. 72-76: Seys diferencias sobre un villancico que dizen: "Y la mi cinta dorada".
- f. 77-78: Diferencia sobre "La bella malmaridada".

Valderrábano sobre una pavana:

- f. 94v-95: Quatro diferencias sobre la pavana.
- f. 95v-96: Tres diferencias sobre la dicha pavana por otro tono.

Y finalmente, el Ms. 6001:

- f. 270-272: Cinco diferencias sobre la pavanilla.
- f. 272-273: Cuatro diferencias de folías.
- f. 273v-275: Seis diferencias de Bacas. Francisco Páez.
- f. 275-278: Honze (diez) diferencias de Folías. Mendoza.
- f. 278: Tres diferencias de Bacas. Narváez. (Publicadas en El Delphín).
- f. 278v-280v: Seis diferencias sobre Bacas. Francisco Páez.

En Cabeçón, las diferencias son muy sutiles y difícilmente discernibles unas de otras, pues el tema se diluye o esconde cada vez en una voz. No está tan marcado como en el resto de los vihuelistas, aunque es perceptible

una huella que se mantiene presente y que permite a Anglés separar mediante números unas diferencias de otras:⁶⁶

- f. 185-186: (4) Diferencias sobre "Las vacas"
- f. 186v-187v: (6) Discantes sobre la pavana italiana
- f. 188-189: (3) Diferencias sobre la gallarda milanese.
- f. 189-190: (5) Diferencias sobre el "Canto del Cavallero".
- f. 190v-192: (5) Diferencias sobre la Pavana italiana.
- f. 192-193v: Diferencias sobre el canto de "La dama le demanda".
- f. 193v-196v: (8) Diferencias sobre el villancico "Quién te me enojó, Isabel"
- f. 197-199: (7) Diferencias sobre las vacas.
- f. 199-200: Otras (4) diferencias de vacas.

⁶⁶. Anglés, ed. moderna de las obras de Cabeçón, Op. cit.

- FABORDONES

Los fabordones son tratados exclusivamente por los organistas en sus dos aspectos: fabordón llano y fabordón glosado. El fabordón consistía en la armonización del cantus firmus con acordes en una textura homofónica:

- f. 13-13v: Diez fabordones llanos, el último (f. 13v) de Nicolás Gombert.
- f. 14v-15v: Nueve fabordones glosados.
- f. 17: Antonio (de Cabeçón). Fabordón glosado X, "Dic nobis, Maria".
- f. 43v: Fabordón I de vihuela (Mudarra).
- f. 43v: Fabordón II de vihuela. "In exitu Israel de Egipto".
(Venegas, Libro de Cifra Nueva)
- f. 13-20v: 32 Fabordones de los ocho tonos.
(Cabeçón, Obras de Música para tecla)

- FANTASÍAS

Es difícil -o mejor, imposible- hacer coincidir el término fantasía con una forma musical determinada. Diego Ortiz en su obra Glose sopra le Cadenze et altre sorte de punti in la Musica del Violone (Rome, 1553) puntualiza: "la fantasía no la puedo yo mostrar porque cada uno la tañe de su manera". Su propio carácter imaginativo, la "creatividad" del autor, hacen que se mueva en un dilatado campo. Milán escribe: "...se intitula fantasía a respecto que sólo procede de la fantasía y yndustria del auctor que la hizo" y llama fantasías a los tientos y a las pavanas:

Estas seys fantasías que se siguen como arriba
hos dixe parescen en su ayre y compostura a las
mesmas pavanas que en Ytalia se tañen y pues en
todo remedan a ellas digámosles pavanas...

(El Maestro, f. 137)⁶⁷

Las fantasías en las obras para vihuela engloban, junto con los tientos y las diferencias, el concepto de composición creativa en general. En ellas, el vihuelista da curso libre a su imaginación, eso sí, como señalábamos antes, una vez dominados los principios de la teoría musical: "...es buen aviso no tañer fantasía hasta saber muchas obras de coro, ['de memoria'], de adonde sale la buena fantasía..." (Silva de Sirenas). Consejo que da Bermudo a los principiantes en su Declaración (f. xxvj):

⁶⁷. vid. la Tesis Doctoral de A. Espun Les techniques de composition des fantasies pour vihuela de Luys de Milán (Tours, 1978).

Lo primero que se requiere para que el discípulo sepa poner canto de órgano con certidumbre en el monachordio es estar cierto en el canto de órgano. Requiere saberlo para entender los valores de las figuras en cualquier tiempo o señal que estuvieran, para saber llevar el compás, y para cognoscer en qué consonancias dan todos los puntos. Lo segundo aprenda buenas manos, lo qual grangee de buenos tañedores. Los que depriendan al principio de remendones, toda su vida quedan con mal ayre. Pues más vale dar dineros doblados a los buenos tañedores que deprender graciosamente de bárbaros.

Según Fuenllana la fantasía ha de satisfacer "al oydo" y "exercitar mexor las manos" (Orphénica Lyra). Lo que sí está claro y así lo deja entrever Luis de Sancta María en su Arte de tañer fantasía es que puede quedar desligada de la imitación de obras polifónicas vocales concretas, a través del "bien desenvolver las manos". La procedencia se deja sin señalar, aunque la estructura o armazón originario permeabilice la composición. Pujol logra descubrir las fuentes polifónicas de algunas fantasías de Narváez (f. 1-36)^{67bis}.

- Fantasía I. Primer tono por ge sol re ut.
Para vihuela en sol. Tiempo animado. Cantus firmus de sabor popular, debe ser originario de algún villancico o canción de época lejana.
(¿A qué villancico o canción se refiere Pujol?).
- Fantasía II. Del segundo tono.
Para vihuela en mi. Tiempo animado. El cantus firmus recuerda el principio del villancico de Valderrábano "Ya cabalga Calaynos":
Ya cavalga Calaynos
a la sombra de una verde oliva,
sin poner pie en el estribo
cavalga de gallardía...
(f. 26)
- Fantasía III. Del tercer tono.
Para vihuela en la. Tiempo lento.

^{67bis}. Pujol, ed. moderna de Narváez, Op. cit.

Cantus firmus sobre el tenor del
"Conde Claros":

Media noche era por filo,
los gallos quieren cantar,
Conde Claros con amores
no podía reposar...

- Fantasía XIII. Del primer tono.

Para vihuela en sol. Tiempo
animado. Cantus firmus en sus ocho
primeros compases es igual a
un villancico a tres de Juan
Vásquez: "Ay, que non oso", que
también incluye Fuenllana (f. 134-
134v):

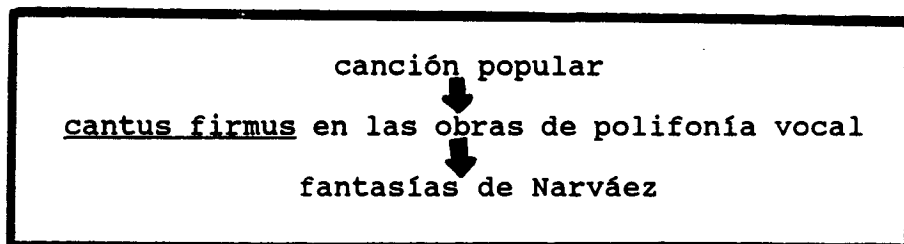
¡Ay, que non oso
mirar ni hazer del ojo!
¡Ay, que no puedo
deciros lo que quiero!

- Fantasía XIII. Del primer tono.

Para vihuela en sol. Cantus
firmus es igual a un villancico
de Juan Vásquez: "De dónde venís
amores" (Recopilación, f.
30v), que recoge también
Valderrábano (f. 23v):

¿De dónde venís, amores?
Bien sé yo de dónde.
Cavallero de mesura,
no venís a la postura.

Todos estos ejemplos sugieren una libre
elaboración de canti firmi profanos, los cuales,
probablemente, habían sido canciones populares. El
proceso, muy simplificado, vendría a ser:



En esta liberación de formas musicales,
Valderrábano es el primero que trasciende la melodía
polifónica vocal sagrada, libre de toda sujeción a un
modelo concreto. Silva de Sirenas es la obra vihuelística
más completa de fantasías sobre las distintas partes de

las misas y motetes escritos por compositores flamencos y españoles. Ello nos hace pensar en un aspecto insinuado en cuanto a su transmisión: la posibilidad de ejecutarse en los oficios litúrgicos.

Fuenllana será otro de los máximos representantes del tono culto-sagrado adquirido por esta forma musical. Puede consultarse en la descripción de la página siguiente el conjunto de fantasías sobre partes de misas incluidas por los vihuelistas, así como aquellas otras que no mencionan la obra polifónica que recrean.

• Enríquez de Valderrábano, Silva de Sirenas:

- f. 63v: Fantasía suelta en el primero grado.
- f. 63v-64: Fantasía en el primero grado.
- f. 64: Fantasía sobre un "Benedictus" en el primero grado.
- f. 64-65: Fantasía en el segundo grado sobre la entrada de una baxa.
- f. 65-65v: Fantasía suelta en el tercero grado.
- f. 65v-66: Fantasía en el terccero grado.
- f. 66-66v: Fantasía remedando el "Aspice" de Gombert.
- f. 67v-68: Fantasía en el tercero grado remedando a unos versos de un "Magnificat" de Morales.
- f. 68: Fantasía contrahecha a otra estrangera.
- f. 68-68v: Fantasía en el segundo grado contrahecha a otra estrangera.
- f. 68v: Fantasía remedando un "Pleni" de contrapunto.
- f. 68v-69: Fantasía en el tercero grado remedando a un "Pleni" de contrapunto.
- f. 69: Fantasía remedando una entrada de Ave Maris Stella.
- f. 69-69v: Fantasía en el segundo grado remedando a una entrada de Ave Maris Stella.
- f. 69v: Fantasía suelta en el primero grado.
- f. 70-70v: Fantasía contrahecha a la del Milanés (Francesco da Milano).
- f. 71-71v: Fantasía en el tercero grado remedando al motete de Gombert. Inviolata.
- f. 71v-72: Fantasía en el tercero grado remedando de la mitad adelante a un "Benedictus" de la Misa de Mouton "Tua est potentia".
- f. 72-73: Fantasía en el tercero grado remedando a la entrada de la gloria de la Missa de Panis quem ego dabo.
- f. 73-73v: Fantasía suelta en el primero grado.
- f. 73v-74: Fantasía en el segundo grado remedando al postrero Chirie de la Misa de Josquin de Beata Virgine.
- f. 74-74v: Fantasía en el segundo grado remedando a un Pleni de una Misa de Bauldoin.
- f. 74v-75v: Fantasía sobre una entrada de una canción.
- f. 75v-76v: Fantasía en el tercero grado remedando a algunos pasos de la Misa de Josquin de Ave Maris Stella.
- f. 76v-77: Fantasía en el tercero grado suelta.
- f. 77-77v: Fantasía en el segundo grado remedando a un Quia f cit de contrapunto.

- f. 77v-78: Fantasía en el segundo grado suelta.
- f. 78-78v: Fantasía en el primero grado suelta.
- f. 78v-79v: Fantasía en el tercer grado contrahecha a otra del Milanés.
- f. 79v-80: Dos fantasías en el tercer grado remedando a la primera y segunda parte del motete Queramus cum pastoribus.
- f. 80v-81: Fantasía en el tercer grado de consonancia suelta.
- f. 81v: Fantasía en el segundo grado suelta.
- f. 81v-82: Fantasía en el tercer grado suelta.
- f. 82-82v: Fantasía en el tercer grado suelta.

• Miguel de Fuenllana, Orphénica Lyra:

- f. 6-6v: Fantasía.
De "Et ascendit in coelum" de la Misa Benedicta es caelorum Regina.
- f. 7v-8: Fantasía.
Del "Benedictus" de la Misa de Lome Armé de Morales.
- f. 9-9v: Fantasía.
De "Et resurrexit" de la Misa de Lome Armé de Morales.
- f. 10v-11: Fantasía.
Del "Crucifixus" de la Misa Tu es vas electionis de Morales.
- f. 12-13v: Fantasía.
Del "Agnus" de la Misa Ave Maria de Morales.
- f. 55v-56: Fantasía.
Del "Benedictus qui venit" de la Misa Benedicta es caelorum regina de Morales.

Y las fantasías sobre motetes, himnos y salmos:

- f. 13-13v: Fantasía.
Del Magnificat Deposuit de Morales.
- f. 17-18v: Fantasía.
Del motete Hodierna lux de Lupus con segunda parte Ave Domina.
- f. 21v-23: Fantasía.
Del motete Qui confidunt in Domino de Litithier, con segunda parte Bene fac Domine.
- f. 21v-23: Fantasía.
Del motete Letentur omnes de Lupus, con segunda parte Haec Maria.
- f. 26v-27: Fantasía.
Del motete Cum appropinquasset de Gascón.
- f. 29-30v: Fantasía.
Del motete Parce Domine de Gombert.

- f. 3-3v: Fantasía III de pasos para desenbolver las manos.
- f. 4-4v: Fantasía IV de pasos de contado.
- f. 5-5v: Fantasía V fácil.
- f. 6-6v: Fantasía VI fácil.
- f. 7-8: Fantasía VII fácil.
- f. 8-9: Fantasía VIII.
- f. 9-10v: Fantasía IX.
- f. 14-15: Fantasía X que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico.
- f. 21-21v: Fantasía XI del primer tono. Guitarra al temple viejo.
- f. 21v-22: Fantasía XII del cuarto tono. Guitarra al temple nuevo.
- f. 22v: Fantasía XIII del quinto tono. Guitarra al temple nuevo.
- f. 23: Fantasía XIV del primer tono. Guitarra al temple nuevo.

(Libro Primero)

- f. 1v: Fantasía XV. Primer tono.
- f. 5v-6: Fantasía XVI. Primer tono.
- f. 5v-6: Fantasía XVI. Primer tono.
- f. 6-6v: Fantasía XVII. Segundo tono.
- f. 7-7v: Fantasía XVIII de sobre fa mi ut re. Segundo tono.
- f. 8v-9v: Fantasía XIX. Tercer tono.
- f. 11v-12v: Fantasía XX.
- f. 14-15: Fantasía XXI. Quinto tono.
- f. 15-16v: Fantasía XXII. Quinto tono.
- f. 17-18: Fantasía XXIII. Sexto tono.
- f. 20v-21v: Fantasía XXIV. Séptimo tono.
- f. 24-25v: Fantasía XXV. Octavo tono.
- f. 25v-26v: Fantasía XXVI. Octavo tono.
- f. 27-27v: Fantasía XXVII. Va sobre fa, mi, fa, re, ut, sol, fa, sol, mi, re.

(Libro Segundo)

• Diego Pisador, Libro de Música de vihuela:

- f. 7v-8v: Dos fantasías.
- f. 17-30v: 23 fantasías.

• Esteban Daça, El Parnaso:

- f. 1v-34v: 22 fantasías.

• Y en la frontera del nuevo siglo, el Ms. 6001 contiene dos fantasías:

- f. 263v-266: Fantasía para vihuela. Fabricio (¿Dentice?).
- f. 280v-281: Fantasía. De López.

- f. 140v-142v: Glosa. Ay me, qui voldrá de Gombert.
- f. 142v-144v: Glosa. Durmendo un jorno de Verdelot.
- f. 144v-145v: Glosa. Triste de par de Gombert.
- f. 146-147v: Glosa. Je suys aimé de Crecquillon.
- f. 148-149v: Hernando de Cabeçón. Glosa. Susana un
jur de Orlando.
- f. 149v-151: Glosa. Susana de orlando.
- f. 151v-152v: Hernando de Cabeçón. Glosa. Pis ne me
pul venir (Crecquillon).
- f. 153-154: Glosa. Qui la dirá de Adrian
Willlaert.
- f. 156v-157v: Hernando de Cabeçón. Glosa. Pues a mí
desconsolado.
- f. 157v-158v: Glosa. Quién llamó al partir, partir.
- f. 159-160v: Glosa. Benedicta es caelorum Regina.
de Josquin.
- f. 164-170v: Glosa. Benedicta es caelorum Regina.
con segunda y tercera parte.
- f. 171-175v: Glosa. Sancta Maria de Verdelot.
- f. 175v-178: Glosa. Ave Maria de Josquin.
- f. 178v-181v: Glosa. Ultimi mei suspiri de
Verdelot.
- f. 181v-184v: Glosa. Ardenti mei suspiri de
Verdelot.

- FUGAS

El único que incluye fugas entre sus obras es Valderrábano (Silva de Sirenas, f. 1-1v), composiciones musicales enteramente basadas en el arte de la imitación, con uno o varios temas musicales que se yuxtaponen, entrecruzan y engarzan. Un tema musical se inicia en el bajo, sobre él otro, y antes de que éste finalice viene a sumarse un tercero, un cuarto... (lógicamente, la fuga exige como mínimo dos voces). El tema aludido puede repetirse o aparecer alternativamente, aunque en este último caso no con los mismos valores rítmicos. Sólo en la segunda mitad del Barroco se habla de fuga como procedimiento compositivo; en el XVI las voces son imitadas, algo similar a un ricercare monotemático.

- GLOSAS

En el Libro Segundo de música en cifras para vihuela de Mudarra, "hay muchas fantasías y algunas composturas glosadas por los ocho tonos que por otro nombre más propio se llaman modos" :

- f. 4-5: Kyrie primero de la Missa de Beata Virgine. Primer tono. Josquin;
- f. 10-11: Glosa sobre un "Kyrie" postrero de una Misa de Josquin que va sobre Pange Lingua;
- f. 12v-13v: Glosa sobre un "Benedictus" de una Missa de Josquin que va sobre La, sol, la, re, mi;
- f. 18-20: Glosa sobre el primer Kyrie de una Missa de Fevin que va sobre Ave Maria;
- f. 22-23v: Glosa sobre el "Cum Sancto Spiritu" de la Missa de Beata Virgine de Josquin.

Las glosas u ornamentaciones que aparecen en las obras vihuelísticas constituyen, igual que las fantasías y los tientos, una forma basada en la transformación, adaptación, arreglo o plasmación libre instrumentalizada de una pieza vocal, en las que el instrumento va poco a poco descubriendo sus posibilidades, sus recursos, y abriéndose camino hacia su plena independencia.

La técnica de los glosados llega a su máximo virtuosismo con Antonio de Cabeçón. En sus glosas, Cabeçón recurre a los moldes estéticos de la polifonía vocal -tanto religiosa como profana- de la escuela franco-flamenca. Nos seguimos moviendo en el arte de la

composición: "ajustar a la naturaleza del instrumento contextos polifónicos y contrapuntísticos concebidos para un conjunto de cantantes en un principio, y no en el arte de la invención puramente instrumental"⁶⁸, inmadura todavía en el siglo XVI.

Antonio de Cabeçón, Obras de Música para tecla

- f. 69-70v: Glosa. Prenés pitié de Crecquillon.
- f. 70v-72v: Glosa. Je prés en grei de Crecquillon.
- f. 72v-74: Hernando de Cabeçón. Glosa. Je prés en grei (¿Clemens non Papa?).
- f. 74v-76: Glosa. Si par souffrir de Crecquillon.
- f. 76v-77: Glosa. Canción francesa de Clemens non Papa.
- f. 77v-78v: Glosa. An col que col partire (Cipriano di Rore).
- f. 79-80: Glosa. Por un plasir de Crecquillon.
- f. 80-82: Glosa. Un gai bergier de Crecquillon.
- f. 82-83v: Hernando de Cabeçón. Glosa de Doule mémoire de Sandrin.
- f. 85-88: Glosa. Queramus de Mouton, con segunda y tercera parte.
- f. 89-91v: Glosa. Queramus de Mouton, con diferente glosa, con segunda parte.
- f. 91v-95v: Glosa. Clama, ne cesses de Josquin.
- f. 96v-98v: Glosa. "Osana" de la Missa de L'Homme Armé de Josquin.
- f. 98v-99v: Glosa. "Benedictus" de la Missa de L'Homme Armé de Josquin.
- f. 103-104: Glosa de "Cum Sancto Spiritu" de la Misa de Beata Virgine.
- f. 105-110: Glosa de Stabat Mater con segunda parte de Josquin.
- f. 110v-114v: Glosa. Inviolata con segunda y tercera parte de Josquin.
- f. 114v-118: Glosa. Si bona suscepimus de Verdelot.
- f. 118-121: Glosa. Aspice, Domine de Jacquet.
- f. 121-123v: Glosa. Sana me, Domine de Clemens non Papa.
- f. 123v-128: Glosa. In te Domine speravi con segunda parte (Lupus).
- f. 128v-129: Glosa. Virgo salutifera tercera parte (Josquin).
- f. 129-130v: Glosa. Hierusalem, luge de Richafort.
- f. 130v-134: Glosa. Stabat mater con diferente glosa de Josquin.
- f. 134-136: Glosa. Inviolata con diferente glosa de Josquin.
- f. 136-136v: Glosa. Je fille quan ile me dona de Adrian Willaert.
- f. 137-138: Glosa. Pis ne me pul venir de Crecquillon.
- f. 138v-140: Glosa. Aiule vos sola verdura de Lupus.

68. Glosados del libro "Obras de Música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçón...", transcrip. y est. de María A. Ester Sala; pról. de Macario Santiago Kastner (Madrid: Unión Musical, 1974). El tomo incluye todos los glosados de Cabeçón, tanto los que faltan en la ed. de Pedrell como en la de Anglés.

- f. 140v-142v: Glosa. Ay me, qui voldrá de Gombert.
- f. 142v-144v: Glosa. Durmendo un jorno de Verdelot.
- f. 144v-145v: Glosa. Triste de par de Gombert.
- f. 146-147v: Glosa. Je suys aimé de Crecquillon.
- f. 148-149v: Hernando de Cabeçón. Glosa. Susana un jur de Orlando.
- f. 149v-151: Glosa. Susana de orlando.
- f. 151v-152v: Hernando de Cabeçón. Glosa. Pis ne me pul venir (Crecquillon).
- f. 153-154: Glosa. Qui la dirá de Adrian Willaert.
- f. 156v-157v: Hernando de Cabeçón. Glosa. Pues a mí desconsolado.
- f. 157v-158v: Glosa. Quién llamó al partir, partir.
- f. 159-160v: Glosa. Benedicta es caelorum Regina. de Josquin.
- f. 164-170v: Glosa. Benedicta es caelorum Regina. con segunda y tercera parte.
- f. 171-175v: Glosa. Sancta Maria de Verdelot.
- f. 175v-178: Glosa. Ave Maria de Josquin.
- f. 178v-181v: Glosa. Ultimi mei suspiri de Verdelot.
- f. 181v-184v: Glosa. Ardenti mei suspiri de Verdelot.

- SONETOS

Hemos incluido dentro de las formas estrictamente musicales una forma peculiar de soneto, que aparece en los libros de vihuela y que no tiene nada que ver con el soneto literario (del que nos ocuparemos en la parte de canto acompañado). En la utilización del término que hace Valderrábano -primero y único que lo cultiva- soneto es diminutivo de son, composición inspirada en una canción o en una danza:

Sonetos musicales inspirados en canciones

- f. 87v: Soneto en el tercero grado. "Si tantos moneros".
- f. 93: Soneto a sonada de "Lo que queda es lo seguro" en el primero grado (¿de Escobar?).
- f. 93v: Soneto "Gentil Galans" en el tercero grado.
- f. 93v: Soneto a la sonada de "Benedicto sea el giorno" en el primero grado.
- f. 94: Soneto. "Viva la Margarita" en el segundo grado.

Sonetos musicales inspirados en danzas

- f. 89v: Soneto lombardo a manera de danza en el primero grado.

- TIENTOS

El tiento, como su nombre indica, consiste en tantear el instrumento, "hazer redobles" o práctica con las manos; es en realidad un ejercicio o estudio ("tentar la vihuela"): "para que quando seas maestro y tañas buena fantasía sepas ordenar curiosos tientos y discursos" (Correa de Arauxo). Lo cual viene a confirmar una idea expuesta anteriormente, en la que defendíamos que la enseñanza práctica sustituye a la meramente teórica. Hay que demostrar mediante la ejecución (de ahí el afán por ser didácticos) lo que se teoriza en el libro. Y la forma idónea para tal demostración será el tiento.⁶⁹

El acto de tentar el instrumento antes de iniciar la composición se convierte en los vihuelistas en un género con escasas diferencias respecto a las fantasías. De forma exclusivamente práctica, sin referencias precisas a la teoría musical explicativa, Milán compone tientos a los que llama fantasías (El Maestro, f. 132-148):

Esta fantasía que se sigue es de la misma arte de la pasada fantasía tentando la vihuela con redobles y consonancias, ya hos he dicho de qué manera y compás se han de tañer estas fantasías que más propiamente se pueden dezir tientos.

⁶⁹. Vid. la Tesis Doctoral de Louis Jambou, Les origines du "tiento" (Paris IV: Estudios Ibéricos, 1974); publicada en Paris-Bordeaux: C.N.R.S., 1982.

La ambigüedad o pluridefinición del término está latente en el resto de las obras vihuelísticas, y así los ricercare de Julio de Modena, forma similar al motete vocal, que se configura sobre muchos puntos de imitación, se publican con el título de tientos por Venegas de Henestrosa: f. 27v-28: Tiento XIX y f. 28-28v: Tiento XX.

Fuenllana publica ocho tientos (f. 170v-173) y Bermudo uno: "Algunos modos he compuesto para tañer y cantar, y uno de ellos es un tiento y lo hallaréys con otras cosas compuestas en fin deste quarto libro" (Declaración, IV, cap. 23, f. 72v). Ambos son los únicos compositores que abordan el tiento, además, desde la reflexión teórica:

Y porque entendí que para tener alguna noticia de los tonos los que desto carecen, y de las cláusulas que en ellos se contienen, conviene mostrarlo en el instrumento a los que no lo entienden en el libro, me pareció cosa razonable poner al fin deste libro ocho tientos: dentro de cada uno de los cuales se incluyen las cláusulas naturales y accidentales, que en cada uno de los ocho tonos ordinariamente se suelen usar. Tuve por provechoso este documento; porque el que quisiere tañer una obra compuesta, o fantasía de primero tono, o de cualquiera de los ocho, haziendo principio con un tiento de estos, podrá yr entrando en el tono sin dar descubrimiento al oydo, como vemos quando de un instante se passa de un tono a otro. La compostura de los tientos es de consonancias y no más: porque como dicho tengo mi intención es que se conozcan los términos del tono, usando de las cláusulas que en él ay.

(Fuenllana, Orphénica Lyra)

Mudarra incluye nueve tientos (serán incorporados por Venegas con algunas transformaciones como fantasías):

- f. 1: Tiento I. Primer tono.
- f. 6v: Tiento II. Segundo tono.
- f. 8: Tiento III. Tercer tono.
- f. 11-11v: Tiento IV. Cuarto tono.
- f. 13v-14: Tiento V. Quinto tono.
- f. 16v-17: Tiento VI. Sexto tono.

- f. 20-20v: Tiento VII. Séptimo tono.
- f. 24: Tiento VIII. Octavo tono.
- f. 58: Tiento IX, para harpa u órgano.

A ellos se unen 28 tientos más en Venegas, 14 en Cabeçón y uno tan sólo en el Ms. 6001:

• Luys Venegas de Henestrosa, Libro de Cifra Nueva:

- f. 14v: Antonio (en todos los casos se trata de Antonio de Cabeçón). Tiento I.
- f. 16: Antonio. Tiento II.
- f. 16v-17: (Valderrábano). Tiento (fantasía) de vihuela I.
- f. 17v: Antonio. Tiento III.
- f. 18-18v: Antonio. Tiento IV.
- f. 18v-19: Antonio. Tiento V.
- f. 19v: Antonio. Tiento VI.
- f. 20-20v: Antonio. Tiento VII.
- f. 20v-21v: Antonio. Tiento VIII.
- f. 21v-22: Antonio. Tiento IX.
- f. 22-22v: Antonio. Tiento X.
- f. 23: Antonio. Tiento XI.
- f. 23-23v: (Pedro Alberch) Vila. Tiento XII.
- f. 23v-24: Vila. Tiento XIII.
- f. 24-24v: Tiento XIV.
- f. 25: Tiento XV.
- f. 25v: Tiento XVI.
- f. 26-26v: Antonio. Tiento XVII sobre Malheur me bat.
- f. 26v-27: Antonio. Tiento XVIII.
- f. 27v-28: Julius de Modena. Tiento XIX.
- f. 28-28v: Julius de Modena. Tiento XX.
- f. 29: Tiento XXI.
- f. 29v-30: Tiento XXII.
- f. 30-30v: Tiento XXIII.
- f. 31-31v: Antonio. Tiento XXIV.
- f. 32: Antonio. Tiento XXV.
- f. 32v: (Francisco Fernández) Palero. Tiento XXVI Super Philomena.
- f. 33-33v: Palero. Tiento XXVII sobre "Cum Sancto Spiritu" de la Misa Beata Virgine de Josquin.
- f. 33v-34: Palero. Tiento XXVIII.

• Antonio de Cabeçón, Obras de Música para tecla:

- f. 50v-51v: Tiento I, segundo tono.
- f. 52-52v: Tiento II, cuarto tono.
- f. 53-54v: Tiento III, primer tono.
- f. 55-56: Tiento IV, sobre Qui la dirá.
- f. 56-56v: Tiento V, segundo tono.
- f. 57-59: Tiento VI, tercer tono.
- f. 59-60v: Tiento VII, cuarto tono.
- f. 61-62: Tiento VIII, octavo tono.
- f. 62v-63v: Tiento IX, quinto tono.

- f. 64-64v: Tiento X, primer tono.
- f. 64v-68: Tiento XI, sexto tono, primera y segunda parte.
- f. 68-68v: Tiento XII sobre "Cum Sancto Spiritu" de la Misa De Beata Virgine de Josquin.
- f. 155-156: Tiento XIV, Ad Dominum cum tribularer.

• Ms. 6001:

- f. 267: Final de cualquier cosa o tiento de vihuela.

- **VERSOS**

El verso o versillo organístico (que no hay que confundir con el verso literario utilizado por Mudarra y que veremos más adelante) era una composición instrumental corta, y a menudo improvisada, que se intercalaba entre los cantos litúrgicos; con la salvedad de que las piezas de órgano para alternar con los versos de los salmos, himnos y cánticos eran más extensas y trabajadas que las que se incluían durante las misas. Lo que omitía la música de órgano se recitaba siempre por alguien del coro.

Cabeçón es el único que incluye versos en sus Obras de Música para tecla:

- f. 9-12v: [32] Versos [por los ocho tonos].
- f. 29-40v: [53] Versos de "Magnificat" [por los ocho tonos].

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Filología Española

LA REALIZACIÓN Y TRANSMISIÓN MUSICAL
DE LA POESÍA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

II

MARÍA DEL CARMEN VALCÁRCEL RIVERA
1993

III. FORMAS POÉTICAS EN LOS REPERTORIOS MUSICALES
RENACENTISTAS: VERSIFICACIÓN, TEMAS Y FUENTES.

1. GÉNEROS DE TRADICIÓN ESPAÑOLA.

CANCIÓN CORTESANA

El repertorio recogido en las obras musicales no ayuda demasiado a la hora de definir y describir la canción en una época vacilante, en la que las fronteras entre géneros no son tan claras como podríamos suponer. A finales del XV y entrando en el XVI, la canción se vio contagiada del villancico. Cuando los poetas cortesanos comenzaron a glosar o desarrollar en estrofas cultas un villancico o refrán inicial, adoptaron similares esquemas poético-musicales que en la canción. Ello obligó a tratadistas como Juan del Encina a ofrecer ciertos parámetros que pudieran diferenciarlos (Arte de poesía, cap. vij: "De los versos y coplas, y de su diversidad"): ¹

Según ya deximos arriba, devemos mirar que de los pies se hazen los versos y coplas; mas porque algunos querrán saber de cuántos pies han de ser, digamos algo dello brevemente. Muchas vezes vemos que algunos hazen solo un pie, y aquel pie ni es verso ni copla, porque avían de ser pies y no solo un pie, ni ay allí consonante pues que no tiene compañero; y aquel tal suélese llamar mote.

Y si tiene dos pies, llamámosle también mote o villancico o letra de invención; y entonces el un pie ha de quedar sin consonante según más común uso (...). Y si es de cuatro pies, puede ser canción, y ya se puede llamar copla (...).

Y de cinco pies también ay canciones; y de seys, y puédense llamar versos y coplas y hazer tantas diversidades quantas maneras huviere de trocarse los pies (...).

¹. El Arte de Poesía de Juan del Encina (1496) en Las poéticas castellanas de la Edad Media; ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Taurus, 1984), p. 90.

La canción cortés castellana fluctuó, en sus comienzos, entre el esquema de refrán más estrofa sin vuelta, y el esquema de refrán más estrofa con vuelta.² Partiendo de la fijación definitiva del género, a finales del siglo XV, como consecuencia de la depuración de patrones estróficos precedentes y de la interacción definitiva con la lírica galaico-portuguesa y provenzal principalmente,³ hemos considerado canciones aquellas composiciones poético-musicales que presentan la forma básica que dio identidad al género: estrofa compuesta de tres redondillas, la primera desligada del resto de la composición como cabeza o refrán y la última -la vuelta- repite las rimas de esta primera o cabeza. Hay una sola mudanza unida a una sola vuelta:

<u>Texto</u>		<u>Música</u>		<u>Texto</u>		<u>Música</u>		
a	a	}	A	a	a	a	}	A
b	b			b	b	b		
b	a			a	a	b		
a	b			a	a	a		
				b	b	a		
c	c	}	B	c	c	c	}	B
d	d			d	d	d		
d	c	}	B	c	c	d	}	B
c	d			c	d	c		
				d				C
a	a	}	A	a	a	a	}	A
b	b			b	b	b		
b	a			a	a	b		
a	b			a	a	a		
				b	b	a		

². Vicente Beltrán Peñó analiza el origen de la estrofa con vuelta y la formación de una lírica postrovadoresca en Castilla durante el siglo XV en La canción cortés castellana: estructura y evolución (Barcelona: Universitat de Barcelona-Centre de Publicacions intercanvi científic i extensió universitària, 1982).

³. Ibid.

Sin embargo, como fruto de la intersección genérica con el villancico, asistimos a variaciones en los esquemas fijados por los preceptistas de la época:

- **el refrán inicial** puede desaparecer (ejemplo característico de la Lamentación):

¡Cómo está sola mi vida,
 llena de muchos cuidados,
 lamentando, amortecida,
 llorando males pasados!
 Quéxase, no sabe a quién,
 del mal que tanto duele;
 dize que perdió su bien,
 no halla quien le consuele.
 (Palacio, f. 227)

- **la vuelta:**

- . puede repetir la rima del refrán:

Sienpre creçe mi serviros,
 y mi triste desearos;
 mas, con temor d[e] enojaros,
 non oso merced pediros.

Y de tal amor vençido,
 callando, penas sufriendo,
 quiero pediros, sirviendo,
 las merçedes que vos pido.
 Concoartando con sospiros
 un secreto desearos,
 y morir, mas no enojaros,
 pues es vitoria serviros.
 (Colombina, f. 32v-34)

- . puede repetir uno o dos versos del refrán, normalmente los dos últimos, a modo de estribillo:

¿Cómo nos lievas, amor,
 de la vida lo mejor?
Que, aunque nos vemos perdidos,
te queremos por señor.

Muéstranos luego amor
 con un deseo muy forçoso,
 que causa mayor [dolor]
 al tienpo más peligroso.
 Tiénesnos tan sometidos
 con tu sobrado dulçor
que, aunque nos vemos perdidos,
te queremos por señor.
 (Segovia, f. 224)

- . puede repetir sólo uno de los versos del estribillo inicial:

Dama, mi gran querer
en tanto grado me toca,
 que no me puedo valer.
 Mi bevir por vos se apoca.

Apócase el mi bevir
 por amar demasiado;
 no m[e] aprovecha el servir
 ni m[e] aprovecha el cuidado;
 voyme del todo a perder,
 la vida mía se apoca.
 Cáusalo mucho querer
qu[e] en tanto grado me toca
 (Palacio, f. 5v-6)

- . se puede reducir a dos o tres versos o incluso desaparecer:

No queriendo sois querida,
 por mi mal, de mí en tal grado,
 que jamás non se me olvida
 por vos pasión et cuidado.

Mas vuestro valer ser tal,
 me fizo ser satisfecho,
 más contento con el mal
 que otro con el bien fecho.
 (Palacio, f. 13v-14)

De todas formas, es preciso reconocer que la distinción entre canciones y villancicos no es siempre fácil, tampoco lo fue en la época; en el Cancionero Musical de Palacio, por ejemplo, a excepción de los Romances y de las composiciones italianas-a las que el copista denominó Estranbotes, independientemente del género y de la métrica-, el amanuense pensó dar una clasificación genérica a las piezas restantes en la Tabula per ordinem alphabeticum como Canciones y Villancicos; sin embargo, optó al final por desechar la primera y no

registrar éstas en el Índice o hacerlo en la sección de Romançes (porque así lo requería el tratamiento musical) o en la de Villançicos.⁴

Frente a un modelo estrófico definido y más o menos regular, el villancico presenta una gran irregularidad en el refrán, suele caracterizarse por el poliestrofismo, por el metro irregular y fluctuante y por la variedad en las rimas.⁵ El refrán inicial, en estos casos:

- puede constar sólo de tres versos:

Es la vida que cobré
con el mal que despedí,
tal qual no la merecí.

Fue la vida darme gloria
para quitar la memoria.
Do no sperava vitoria,
apartó pesar de mí.
Sobre todo cumplimiento
de una gloria syn tormento
qual la pensó el pensamiento
d[e] escogella para sy.
(Colombina, f. 73v-75)

- puede aparecer con versos de pie quebrado:

Señora, qual soy venido
tal me parto,
de trabajos, más que farto,
dolorido.

⁴. Emile Ros ("Un problema por resolver: la fecha de la 'redacción primitiva' del Cancionero de Palacio; comunicación presentada al "Simposio sobre el Cancionero Musical de Palacio" el día 14 de diciembre de 1990) atribuye la desaparición del término Canciones a la expansión del código, en las sucesivas inclusiones, desde un núcleo originario (villancicos que se agrupan en el interior, la mayoría atribuidos a Juan del Encina) hacia los límites, incluyendo sucesivamente otros géneros; entre éstos, en último lugar las canciones, cuando la Tabula ya estaba redactada y era imposible añadir el término genérico que definía a dichas composiciones (véase nuestro capítulo correspondiente al Cancionero Musical de Palacio).

⁵. Véase el capítulo dedicado a los Villançicos.

¿Quién no se farta de males
y vida desplaziente,
de las penas desiguales
sufre, callando paciente,
sino yo, que, sin sentido,
me dirán
los que mi males verán:
"¡Ay, perdido!"

(Palacio, f. 38v-39)

Incluso los versos de pie quebrado pueden hacerse
extensivos también a la copla:

Alegraos, males esquivos
con mi mal,
pues nunca vieron los vivos
otro tal.

Alegraos, pues sois aquel
conocido,
que, por ser quien es, crüel,
soi perdido.
Secretos males altivos,
no ay mal,
pues vieron los vivos
otro tal.

(Palacio, f. 214v)

En cuanto al contenido, no podemos fiarnos del
tono y estilo cultos que siempre han caracterizado a la
canción: "la canción se distingue (...) por la sutileza de
la expresión conceptuosa e intelectualizada, concisa y
reprimida, y por la cerrada adecuación al definido mundo
de ideas sobre las que poetiza",⁶ pues los villancicos
cortesianos adquieren el mismo carácter conceptuoso e
intelectualizado y la misma perfección técnica que las
canciones (como villancicos se crearon muchas
composiciones cultas de tema mariano, navideño e, incluso,
histórico-propagandístico). Aun reconociendo tal

⁶. Romeu, LMCRRCC, I, p. 137.

dificultad,⁷ hemos diferenciado y separado ambos géneros: CANCIÓN CORTÉS CASTELLANA Y VILLANCICO CULTO (que analizaremos en el capítulo siguiente, dedicado al VILLANCICO).

Respecto a los rasgos musicales, desde el momento en que las cortes españolas fueron dominadas culturalmente por Italia y Francia, la canción polifónica, con amplia tradición cortesana en la península, fue escrita en el estilo franco-flamenco, o más precisamente, en la tradición de la última canción borgoñona de la segunda mitad del siglo XV, bien conocida por los compositores españoles, que comenzaron a imitarla.⁸ De modo similar al virelai en su forma poética y musical, la canción fue, en su origen, una forma poética culta, tanto por su contenido, como por su organización métrico-musical.⁹

Hasta el final del siglo XV, los compositores prefirieron escribir sus obras en el estilo artificial de la canción; sin embargo, fue paulatinamente abandonándose

7. También señalada por Romeu, Ibid.

8. Más evidente en la corte de Alfonso "El Magnánimo" y su sobrino, don Ferrante, donde eran conocidas las formes fixes italianas y francesas del siglo XIV y la canción borgoñona del XV, que imitaron los compositores españoles. La música en la corte napolitana es analizada por Higinio Anglés, "La música en la corte del rey don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (años 1413-1420)", Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 8 (1940), pp. 339-380, y más recientemente por Isabel Pope, "La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XVe siècle", Musique et poésie au XVIe siècle, pp. 35-62.

9. Isabel Pope establece la clara semejanza entre la canción y el virelai en "Musical and metrical form of the villancico", Anuario Musical, II, pp. 198-199.

-como ejemplifican el número reducido de éstas en los cancioneros musicales. Las canciones incluidas en éstos siguen fundamentalmente el estilo musical de la canción borgoñona, que se caracteriza, principalmente, por frases vocales largas, textura polifónica de voces independientes y fórmulas cadenciales típicas.¹⁰ Al despuntar el siglo XVI, el villancico reemplazó a la canción, porque expresaba mejor la nueva preferencia cortesana por la poesía tradicional, pastoril y amorosa, como reflejan los últimos años de la corte de Isabel y Fernando.

Los motivos de la lírica provenzal [cuyos orígenes se remontan a finales del siglo XI y principios del XII] nutren el tema central de las canciones: el amor.¹¹ No es nuestra intención abordar aquí el tema de la poesía cancioneril española,¹² y más cuando en su origen y desarrollo se fundieron tanto elementos provenzales [a través de la tradición galaico-portuguesa y catalana (Ausias March y Jordi de Sant Jordi)]; elementos

¹⁰. Judith Etzion, The polyphonic ballad in the "Cancionero Musical de Palacio"; cap. III de su Tesis Doctoral: The Spanish Polyphonic Ballad, c. 1430-c.1650 (Ph. D. diss., Columbia University, 1975).

¹¹. El estudio indispensable par la poesía cancioneril sigue siendo el de Pierre Le Gentil, La poésie lyrique espagnole à la fin du Moyen Age (Rennes: Plihon, 1949- 1953), 2 vols. También nos ha ayudado a esquematizar el código de amor cortés la obra de Nicasio Salvador, La poesía cancioneril. (El "Cancionero de Estúñiga") (Madrid: Alhambra, 1977), pp. 266-329.

¹². No podemos, dado el carácter del presente trabajo investigador, sistematizar, agrupar y subagrupar los temas que aparecen en los cancioneros poético-musicales desde finales del XV hasta finales del XVI; aunque sí recoocemos que es necesaria -y, además, urge- una clasificación similar a la presentada por Jacqueline Stenou y Lothar Knapp en la Bibliografía de los Cancioneros castellanos del XV y repertorio de sus géneros poéticos (Paris: C.N.R.S., 1975-1978), I, pp. 13-19.

de la tradición greco-latina; islámica; bíblica; francesa (le Roman de la Rose) e italiana (Dante, Petrarca y Bocaccio), sino señalar, simplemente, cómo esta poesía respeta y repite el código en la relación \longleftrightarrow amador \longleftrightarrow amada, similar al utilizado en las cortes provenzales. Aunque, como señala Álvaro Alonso,¹³ a finales del siglo XV, el poeta:

...se constriñe voluntariamente a la utilización de un léxico limitado que pone a prueba toda su pericia técnica. (...) El carácter abstracto de esos términos, referidos a estados emocionales o potencias del alma- es un claro indicio de cómo la poesía fin de siglo extrema el intelectualismo cancioneril.

El poeta expresa el amor hacia:

- la **dama**: "gentil dama, non se gana"; "dama, si vos pluguiere"; "dama, mi grand querer";
- la **señora**: "señora, non me culpéys"; "señora, qual soy venido" "vos le dad la sepultura, / señora, por galardón" o
- la **doncella**: "donzella por cuyo amor"; "quiero, ferosa donzella"; "muy graciosa donsella"; "donzella, vuestros amores".

La belleza femenina física y/o moral se expresa de forma abstracta y totalmente idealizada, sin mención alguna a rasgos físicos; salvo las tópicas referencias a:

- los **ojos**: "vuestros ojos que myraron/con tan discreto mirar";
- la **mirada**, que cautiva y enamora [tópico que, enriquecido con nuevas imágenes poéticas, continuará a lo largo del siglo XVI y nutrirá también la nueva poesía italianizante]: ; "malos adalides fueron / los ojos que vos miraron / qu[e] entraron y no salvaron / el corazón que prendieron"; "miré tu hermosura / (...) no espero soltura / de la prisión que

¹³. Alvaro Alonso, Poesía de Cancionero (Madrid: Cátedra, 1986), p. 50.

temí"; "si me falta galardón, / ¡ay!, qué mal
hize en miraros"; "de miraros, triste yo";
"onbre que tu gesto vea / nunca puede ser
servido"; "pues tu vista me salvó / çese tu
saña tan fuerte / pues que, señora, de muerte
/ tu figura me libró".

En este sentido, sólo la **PRESENCIA** [⇒ **VISTA**] DE

LA AMADA:

- puede calmar el dolor del enamorado: "si os vi
para penar / el remedio es siempre veros / para
mis males curar"; "d[e] estar sin poder miraros
/ estoy contino en tormento";
- o, paradójicamente, y en una suerte de "plazer
masoquista", el enamorado desea la presencia
del ser querido, aun cuando acreciente su
sufrimiento: "triste, que de os ver / mi pensar
jamás no tiro, / los cuydados del querer
/ creçen y doblan"; "quien bevir libre desea /
no deve querer miraros, / porque ninguno que os
vea / no puede ser que no sea / cativo de
desearos"; "de mil mal contento / me hallo sólo
por veros".

En la amada resplandece la máxima "beldat"
["prendióme vuestra beldad / robóme la voluntad"],
"fermosura" y "tierna juventud"; es la más "bella"; la de
más "gentil figura"; la más "valerosa"; "graçiosa";
"dulçe"; "honesta"; bondadosa ["valor presente / vondad
tanto creçida"], y "en extremo virtuosa"; cualidades
morales que el poeta aprecia y destaca más que las físicas
(como es típico de la segunda mitad del siglo XV): "que
querer y ser querida / onestad no le consiente" La dama
puede ser tan bella que incluso si Dios la mirara se
enamoraría de ella, con lo cual sería "un pecado" ["yerro
a Dios"] no servirla:

Si Dios vos mirase
El mismo vos amaría.
Así qu[e] en servir a vos

toda mi vida me fundo,
por lo qual non yerro a Dios
nin mucho menos al mundo.

Este amor enajena la razón / el corazón del
caballero ["creçe tristura"; "esperança perdida";
"pensamiento dudoso"; "bevir congoxoso"; "muerte
conoçida"], porque la dama le ha robado la voluntad, la
libertad, el alma, el cuerpo: "que me dexan lastimados /
coraçón, seso y memoria"; "tornad mi libertad"; "que, sólo
que vos miré, / mi libertad cativé, / que sea vuestro y no
mío".

El enamorado no tiene otra dedicación que
amar (⇒ sufrir): "qué [e]s mi vida preguntáys? / **bien
amar y lamentar** / es la vida que me days"; "soy vuestro
amador"; "non puedo si non querer / con la fe de bien
amar"; "quién pudiese no teneros / tanto amor en tanto
grado". Su único oficio es **SERVIR** a la dama: "con tanta fe
te serví"; "que [con] tanta fe serviros"; "en el serviçio
de vos / toda mi vida me fundo"; "vos serví tan sin
medida"; "Quién vos pudiese servir / tan bien como yo he
servido"; "sienpre creçe mi serviros"; "que sola seaes
aquella / a quien de grado sirviere"; "do ley d[e] amor
dispensa, / çesa otra obligación".

Sin embargo, a cambio de tales servicios, sólo
recibe **DESDÉN** e **INGRATITUD** por parte de la dama [no se
encuentra entre las canciones amorosas ni un sólo caso de
deseo o amor satisfecho]: "a mi mucho serviros / vos
mostrades enemiga"; "esto siento que vos plaze: / el dolor
que m[e] atormenta".

Y es que, aunque la mujer está dotada de una gran perfección -tanto física como moral-, **CARECE**, no obstante, **DE PIEDAD**. Es insensible, indiferente, ingrata, y "esquiva" al amor del caballero: "cese tu saña tan fuerte"; "vuestro gesto sañoso"; "a quien sirvo es mi enemiga / plázele con mi fatiga". El enamorado se convierte, así, en un **MÁRTIR** o **CAUTIVO DE AMOR**: "a la fin cativo creo / de quedar de tu señoría"; "cativo, sin defenderme"; estableciéndose un paralelismo, en algunos casos, entre la prisión física y la cárcel amorosa:

La que tengo no es prisión,
vos sois prisión verdadera:
ésta tiene lo de fuera,
vos tenéis el corazón.

Esta me tiene forçado
tanto quanto Dios quisiere,
y vos me tenéis de grado,
cativo, mientras biviere.
D[e] ésta, libertad s[e] espera,
mas de vos no ay redención,
porque sois la verdadera
cárçel de mi corazón.

En esa prisión amorosa, la dama es la tortura y, al mismo tiempo, la salvación del enamorado; sólo ella tiene el poder de provocar/remediar el tormento del amador: "llave de mis prisiones"; "si tú, que puedes valerme / ya delibras de matarme"; "vos sola tenéis poder / de rremediar mi tormento; / vos sola podéis hazer / de mi tristura plazer / y escusar mi perdimiento"; "pues muerte y vida me dais, / ved con quál sois más servida"; "aunque voluntad no lo quiera / la carne enferma no puede.

Escoged, pues, escogida, / vida o muerte, qual queráis".¹⁴

En esa disyuntiva tópica de la casuística amorosa cortés: "vida o muerte", el enamorado:

- vive contento en su **ANGUSTIA AMOROSA**, no esperando ningún tipo de galardón; pues la pena por amor enaltece y perfecciona al amador: "consiento mi perdimiento / sin esperar galardón"; "de mis males soy contento"; "me hizo ser satisfecho, / más contento con el mal /que otro con el bien fecho"; "la pena satisfaze"; "quiero más por vos tristura";

- o desea fervientemente la **MUERTE**: "pues con sobra de tristura / distes fin al corazón / vos le dat la sepultura, señora, por galardón"; "dudando quiero morir"; "que de mis esquivos males / es el remedio moryr"; "es fuerça porque me mates, / qu[e] en morir descansaría"; "y me faze por mejor / la muerte con menor daño"; "que dolores lastimeros / me dan la muerte forçado"; "sí tú que puedes valerme, / ya delibras de matarme"; "que bivo vida muriendo"; "y morir, mas no enojaros"; "pues mi dicha non consiente / que esté do os pueda servir, / no cumple sino morir"; "que por vos mi vida muere"; "no hallo qual se amás fuerte / destas dos estremidades: / el bevir con ansiedades / o la dolorosa muerte"; "el morir más me conviene"; "[p]ues que non tengo, señora, / de jamás veros

14. Como señala Alvaro Alonso -siguiendo los trabajos de Keith Whinnom ["Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero General", Filología, XIII (1968-1969), pp. 361-381 y su clásica obra, La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos (Durham: University of Durham, 1981, concretamente pp. 21-46)-, es característico de la poesía cancioneril del siglo XV una ambigüedad premeditada en la utilización de ciertos términos que esconden posibles interpretaciones eróticas. Algunos de estos términos serían "morir" y "muerte", que equivaldrían a "experimentar la culminación sexual".

vencida, ¿para qué quiero la vida?"; "que no me puedo valer / apócase el mi bevir / voyme del todo a perder / la vida mía se apoca"; "es triste el ánima mía / fasta que venga la muerte"; "por vos mi vida muere / y de vos no tiene querella"; "que por vos quiero la muerte / más que no sin vos la vida".

El enamorado invoca a la muerte -en un fondo de resonancias dantescas y manriqueñas- como fin de su sufrimiento y para eternizar, en cierta forma, su amor:

Venga, pues benyr debería
la fin para mayor gloria,
que moryr con tal memoria
doblada vida sería.

O, cuán dulce serías, muerte,
por quien tanto mal sentí,
si pluguiese a mi suerte
que vinieses ya por mí!

(...)
¡O, enemiga, seyme amiga!
Tú diste fin a mi suerte.
Pues tal pérdida perdí,
no te tardes, ven por mí.
¿Dónde [e]stás, mi dulce muerte?

Muerte deseada antes que:

- La **PARTIDA**: "del dolor de la partida / morirán, quando muriere".
- La **AUSENCIA** de la dama: "pues mi vida, sin vos ver, / non puede mucho durar"; "tanto deseo serviros / quanto me apartan de veros"; "pues de vos absente, / tengo triste de vivir / no cumple sino morir"; "mortales son los dolores / que se siguen del amor, / mas ausençia es el mayor"; "del dolor de la partida / morirá, quando muriere".

La ausencia del ser amado puede estar expresada en boca de mujer [típico de las cancioncillas de amigo tradicionales; sólo que, en las canciones cortesanas, la sensibilidad tradicional aparece más depurada y bajo fórmulas más cultas que en las cancioncillas tradicionales]: "quedo penada, llorando, / la muerte ya deseando / (...)

congoxas no me dexando / después que d'él me partí".

En la ausencia, el enamorado sólo halla consuelo recordando la felicidad pasada: "de aquella pasada gloria / de que yo gozar solía"; "memoria del bien pasado / da consuelo al mal presente"; pero si "bevirán los pensamientos / que con vos siempre é tenido" también, como fruto del despecho y el desengaño: "no morirán los tormentos / dados sin merecimiento / que de vos é rreçebido".

- El **OLVIDO**: "no siendo mereçedor / de mi pena y de tu olvido".
- El **ENGAÑO**: "me have aver por mejor / la muerte, y por menor daño, / qu[e] el tormento y el dolor / que rresçibo del engaño;
- La **MUDANZA** (tanto del amador como de la dama): "de mi perdida esperança (...) / fue causa vuestra mudança"; "señora, non me culpéys / si fago mudança alguna, pues no tenéys fe ninguna"; "muero desesperado; / mas no por eso mudado".

El sentimiento amoroso del caballero está plagado de admiración y respeto hacia su dama. Por discreción y delicadeza, pero también por no enojar a su amada ["morir, más no enojaros, / pues es vitoria serviros"], el amador acepta y defiende la necesidad de mantener en **SECRETO** sus sentimientos y la identidad de la receptora de los mismos: "¡o, mis secretas pasiones!"; "callando, penas sufriendo"; "un secreto deseáros"; "de vos y de mí quexoso: / de vos, porque soys esquiva, / y de mí, que nunca biva, / sy dezir mi mal os oso"; "¿por qué callas tu pasión?"; "callando penas y sufriendo, / quiero pedirlos, sirviendo, / las merçedes que no pido"; "y por más tormento quiere / que se sienta y no se diga"; "imposible es que s[e] encubra / forçado será dezirse / o que muerte lo descubra";

O descubre, tímidamente, su amor como declaración indirecta:

Donzella, non preguntéis,
 quién es de mí más querida,
 que mejor la conocéis
 que persona desta vida.

Ella es de la presencia
 qual vos mesma se demuestra;
 non ay alguna diferencia
 de su persona a la vuestra (...)

El enamorado no espera, por lo general, ninguna respuesta o contestación: "mas, con temor d[e] enojaros, / non oso merced pedirós"; "que de vos non sé qué pida, / viendo vuestra honestidad"; "ençendido por servilla / con sus manos adoralla, / pero nunca rrecebilla, / porqu[e] el desear abiva, / en tal manera que faze / de su señora, cativa". Aunque, a veces, exige una correspondencia: "dalde pago presto y bueno"; "gentil dama valerosa / aya rrespuesta"; "rrespuesta de mi serviçio"; "esperando el benefiçio"; "que me debes dar..."; "librarme de tanto mal / (...) con tu rrespuesta";¹⁵ "las puertas del galardón, / por do salen benefiços, / ni se abren por serviços / ni se çierran por rrazón"; "bevir dudoso".

Aunque, en contadísimas ocasiones, el deseo amoroso puede expresarse a través del despecho y el

15. Siguiendo con la idea expuesta en la nota anterior, "pago", "rrecompensa", "galardón" y "benefiçio" podrían referirse también a la culminación del amor a través de la entrega sexual. Con mucha mayor cautela abordan el tema R. O. Jones y Carolyn R. Lee [Introducción a la Poesía lírica y Cancionero musical de Juan del Encina (Madrid: Castalia, 1975)], Antony Van Beysterveldt [La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina", Insula (1972)] y José M. Aguirre ["Reflexiones par la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés", Revista de Filología, XCIII (1981), pp. 54-81], para quienes el deseo del enamorado se mueve entre dos polos totalmente opuestos, el de la culminación del deseo sexual (tradición provenzal) y el de la renuncia (mentalidad ascética), admitiendo que la unión es imposible, ya que siempre se interpone entre el enamorado y la amada un obstáculo; como hemos visto: la partida, la ausencia, el engaño, el olvido o la mudanza de la dama o el secreto y la discreción del amante. Véase Alvaro Alonso, Ibid, pp. 15-19.

desengaño convirtiéndose en una maldición amorosa:

Plega a Dios que alguno quieras
como yo, mi bien, te quiero,
porque penes, porque mueras,
porque sepas que de veras
por tu sola causa muero.

Amada no más ni menos
seas como yo de ti,
porque defetos agenos
te hagan mençión de mí;
[y penes porque debieras
quererme como te quiero;
y por cobrarme te mueras,
y no puedas, quando quieras,
siendo yo muerto primero].

El enamorado llega incluso a desear a la dama
una muerte similar a la suya:

Ruego a dios que amando mueras
de contino pensamiento,
porque sientas lo que siento,
asta en tanto que me quieras.

Porque según yo te quiero
y tú no me quieres amar,
es forçado de rrogar
que mueras como yo muero (...).

A menudo el enamorado personifica ciertos
sentimientos, dirigiéndose a ellos en un mero juego
retórico. Hay varias alusiones vocativas:

- al amor: "amor de penada gloria"; "amor, que
con gran porfía / procura siempre mi daño / m'a
fecho con gran engaño / más amador que solía";
- a la pena: "o, pena que me conbates";
- a la esperanza: "¿qué [e]s de ti, esperança
mía";
- a la pasión: "andad, passiones, andad";
- al corazón: "dime, triste coraçón" y
- al pensamiento: "pensamiento, ve do vas".

Un segundo ámbito temático sería el tema
religioso (aunque acoge un número muy reducido de
composiciones comparado con el amoroso); expresando en dos
motivos principales:

- el **EPIFÁNICO**. El nacimiento de Cristo y su función redentora: "Adorámoste, Señor, / (...) O, perfecta magestad / (...) altíssima Trinidad, / que a todos redimió, / excelente Redentor" y
- el **MARIANO**. La madre de Dios aparece como ejemplo de virtudes: "tu santa excelsitud"; "nos muestre seguir virtud / por vía que no la erremos"; "O dulçis, Virgo María"; "O, Reyna, Madre de Dios"; "O, puerta de claridad"; O, templo do Dios s[e] ençierra"; "O, fuente de piedad"; "sola vos merecéis / Reyna ser para reynar"; "viendo vuestro gesto / y persona singular, / el mundo parece vuestro / todo de mar a mar. / (...) Pues las gracias que tenéis"; "onbre que tu gesto vea / nunca puede ser servido"; "Señora, de muerte / tu figura me libró".

Completan el cuadro temático dos composiciones de índole **POLÍTICA**: "Muy crüeles bozes dan" y la canción "propagandística": Damos gracias a ti, Dios".

1A. Adorámoste, Señor¹⁶ Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 275.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 420; DUTTON, 3916.

CONTEXTOS

A. Primer verso y parte del segundo iguales al de la composición: "Adorámoste, Señor" (Palacio, f. 289v-290; vid. infra, 1B).

1B. Adorámoste, Señor Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 289v-290.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 444; DUTTON, 3920.

CONTEXTOS

A. Primer verso y parte del segundo iguales al de la composición: "Adorámoste, Señor" (Palacio, f. 275; vid. supra, 1A).

1C. Adoramus te, Señor¹⁷

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 217v.
Única fuente conocida.
Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 25; DUTTON, 4532.

OTRAS VERSIONES

En el Auto de la Pasión de Lucas Fernández figura otra versión de esta composición: Aquí se han de

¹⁶. Las tres composiciones: "Adorámoste, Señor" (Palacio, f. 275), "Adorámoste, Señor" (Palacio, f. 289v-290) y "Adoramus te, Señor" (Segovia, f. 217v) presentan tal número de variantes que es necesario considerar las tres como canciones distintas. Ello demostraría que no siempre el incipit es elemento fidedigno a la hora de establecer el texto; en primer lugar, el incipit puede ser el mismo o parecido en dos textos y el desarrollo totalmente distinto -como es el caso-, o viceversa, con un incipit distinto pueden agruparse textos iguales.

¹⁷. No entendemos por qué Romeu considera que la versión de Segovia es "la más correcta y rica" (?) (ROMEU, 444).

hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano: "Adorámoste, Señor..." (Farsas y Eglogas [(Salamanca, 1514). Ed. crítica de M^a Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1981), p. 235].
Vid. DUTTON, 2807.

CONTEXTOS

A. Unico latinismo en el incipit: adoramus te.

2. Al dolor de mi cuydado Juan GIJÓN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Colombina, f. 58v.
- B. Palacio, f. 29v-30.
- C. Segovia, f. 209v.

OTRAS FUENTES

La canción fue muy glosada en la época (entre otros, por Juan del Encina, Pedro Manuel de Urrea, Fernández de Heredia y Villaquirán, obispo de Ciudad Rodrigo) y citada en varias ocasiones (por Pinar y Gil Vicente, por ejemplo).

Vid. ROMEU, 40; GONZÁLEZ CUENCA, 5; DUTTON, 1961.

CONTEXTOS

- A. Sólo figura el estribillo, por faltar el f. 59.
- C. Sólo figura el estribillo y los dos primeros versos de la copla.

VARIANTES

	A.	B. C.
v. 2:	"lo crece"	"le crece"
v. 3:	"no por eso mudado"	"nunca será mudado"

3. Al dolor que siento, extraño Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 303.
- Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 457; DUTTON, 4118.

4. Amor de penada gloria (?)

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Colombina, f. ?-2.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 1849.

CONTEXTOS

Composición incompleta (no figuran los vv. 2-4) por faltar el f. 1. Querol une esta canción con la

posterior en el código: "No devo dar culpa a vos" (¿f. 2-3?), considerando ambas como una sola pieza.

5. Amor, que con gran porfía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 24v-25.

OTRAS FUENTES

Barbieri atribuyó esta canción, sin ningún fundamento, al Marqués de Santillana. El refrán de esta pieza aparece escrita en una composición del lusitano Diogo Marquam en el Cancioneiro Geral de Resende y el refrán de "Harto de tanta porfía" (que Barbieri, erróneamente, considera del Marqués) en otra atribuida al portugués Joam Manuel; de ello Barbieri deduce "asombrosamente" (!) que ambas, "Amor, que con gran porfía" y "Harto de tanta porfía" pertenecen a Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Vid. Barbieri, 25.

Vid. ROMEU, 35; DUTTON, 2222.

6. Ay, qué non sé rremediarme Juan de LEÓN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 28v-29.

B. Palacio, f. 26-27.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de Rennert [Add. 10431] del British Museum de Londres], c. 1510, f. 118v-119.

Guevara cita esta canción en "Recontar si mal sentí" (fechada entre 1465-1466) [Cancionero General (1511, f. 108-108v; 1514, f. 83v-84; 1520, f. 81v] como "Ay, que no sé repararme", atribuida a Miranda.

En el Cancionero General: "Pregunta de don Luys de Bivero". Autor: Lope de Sosa. "Están en tanta questión / ay que no sé remediarme" (1511, f. 151v-152; 1514, f. 133v).

Vid. ROMEU, 37; DUTTON, 0863.

VARIANTES

	A.	B.
v. 7:	"clave"	"llave"
v. 9:	"yré a quexarme"	"yré yo a quexarme"
v. 10:	"o a quién yré"	"o dónde yré"

7. Bive leda, si podrás [Juan Rodríguez del Padrón]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 41v-43.

OTRAS FUENTES

Cancionero de Baena [Esp. 37 de la Biblioteque Nationale de Paris], c. 1450, f. 156.

Cancionero de Herberay [Add. 33382 del British Museum de Londres], c. 1465, f. 150-150v.

Cancionero de Módena [Biblioteca Estense de Módena, R.8.9], c. 1475, f. 81v.

En el Cancionero de poesías varias, compilado c. 1560 [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio], f. 163: "Cançión del mismo Juan Rodríguez a una partida".

Copia del siglo XVIII del Pequeño cancionero del Marqués de la Romana, c. 1590 [Biblioteca Nacional de Madrid, 12936/33], f. 5=8v.

Vid. DUTTON, 0125.

CONTEXTOS

Falta la vuelta.

8. Buenas nuevas de alegría**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 84-85.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3516.

9. Cómo está sola mi vida

Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 227.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 328; DUTTON, 4113.

CONTEXTOS

Falta el refrán liminar.

Canción escrita bajo el epígrafe de Lamentación.

10. Cómo nos llevas, amor**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Segovia, f. 224.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 30; DUTTON, 4221.

11. Con temor bivo, ojos tristes TRIANA**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 31v-32.

Única fuente conocida. Vid. DUTTON, 3490.

CONTEXTOS

Sólo el refrán inicial, falta el texto de la copla.
El nombre de TRIANA aparece tachado.

12. Con temor de la mudança

Hurtado de JEREZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A.** Colombina, f. 62v-63v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3501.

13. Dama, mi grand querer

MÓXICA

[Pedro González de Mendoza]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A.** Colombina, f. 43v-44.**B.** Palacio, f. 5v-6.**OTRAS FUENTES**

Atribuida a Pedro González de Mendoza, Gran Cardenal de España en el Ms. esp. 231 (c. 1460) de la Bibliothèque Nationale de París.

Vid. ROMEU, 8; DUTTON, 0151.**VARIANTES**

	A.	B.
v. 5:	"mi bivar"	"el mi bivar"
v. 8:	"non me aprovecha"	"ni me aprovecha"
v. 10:	"mi bivar por vos se apoca"	"la vida mía se apoca"
v. 11:	"vuestro valer"	"mucho querer"

14. Damos gracias a ti, Dios

Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A.** Palacio, f. 22v-23.**B.** Segovia, f. 210v.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 32; GONZÁLEZ CUENCA, 8; DUTTON, 3683.**VARIANTES**

	A.	B.
v. 5:	"olvidando"	"olvidaron"
v. 7:	"nuestro gran rey don Fernando"	"todo lo qu[e] ellos perdieron"
v. 8:	"ganó lo qu[e] ellos perdieron"	"castellanos lo [han] ganado"
v. 9:	"Bendito sea sólo"	"Así la gracia de"
v. 10:	"por tan alta"	"obrando tal"
v. 11:	"que sin mereçello"	"hizo que viésemos"
v. 12:	"España"	"a España"

15. De bevir vida segura

Juan FERNÁNDEZ MADRID

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A.** Palacio, f. 46v-47.

OTRAS FUENTES

ROMEU, 66, no precisa ninguna otra fuente; sin embargo, DUTTON, 1957 señala el Cancionero de poesías varias, compilado c. 1560 [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio], f. 164-164v.

16. De la dulce mi enemiga

GABRIEL "el Músico"
(¿=Gabriel MENA?)
[Gabriel Mena]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 129.

B. Alonso Núñez, f. 48v-49.

OTRAS FUENTES

El estribillo es la versión castellana de un texto de Serafino dell'Aquila: "Dalla dolce mia nimica".

Vid. ROMEU, 217; DUTTON, 4083.

17. De mi perdida esperança

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 38v-40.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3492.

18. De penar quan triste peno**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 295v-297.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 451; DUTTON, 4099.

19. De vida que tanto enoja

[Gómez Manrique]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 56v.

OTRAS FUENTES

Atribuida a Gómez Manrique: "Cançión suya", en el Cancionero de Rennert [Add. 10431 del Bristish Museum de Londres], c. 1510, f. 90v-95.

Vid. DUTTON, 1018.

20. De vos e de mí quexoso

Johannes URREDE
[Pedro Álvarez Osorio (?)]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 51v-52v.

B. Palacio, f. 11v-12v.

C. Elvas, f. 43v-44.

OTRAS FUENTES

Gran difusión musical de esta poesía, gracias al arreglo musical de Johannes Urrede.

Barbieri atribuyó la composición, sin ningún fundamento, al primer duque de Alba, García Álvarez de

Toledo, autor de la canción "Nunca fue pena mayor".

Atribuida al Marqués de Astorga (Pedro Álvarez Osorio) en el Cancionero de poesías varias [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio], c. 1560, f. 164v-165.

Vid. ROMEU, 17; JOAQUIM, 5; DUTTON, 1959.

VARIANTES

	A.	B.	C.
v. 3:	"de mí"	"de mí"	"y de mí"
v. 4:	"sy dezir mi mal os oso"	"si mi mal deziros oso"	"si mi mal deziros oso"
v. 5:	"soy" "ausente"	"soy" "ausente"	"estoy" "ausente"
v. 6:	"fállome"	"hallo en mí"	"hallo en mí"
v. 7:	"soy"	"soy"	"estoy"
v. 8:	"en deziros"	"a deziros"	"a deziros"
v. 9:	"sañoso"	"sañoso"	"hermoso"
v. 10:	"tan esquiva"	"muy esquiva"	"tan altiva"
v. 11:	"me faze"	"me hazen"	"me haze"
v. 12:	"sy dezir mi mal os oso"	"si mi mal deziros oso"	"si mi mal deziros oso"

21. Dónde estás que non te veo Johannes URREDE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 17v-19.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 0669.

22. Donzella, non preguntéis

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 28v-29.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 39; DUTTON, 2214.

23. Donzella, por cuyo amor Juan RODRÍGUEZ BORROTE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 14v-16.

B. Palacio, f. 6v.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 10; DUTTON, 0861.

CONTEXTOS

B. Texto incompleto por faltar el f. 7; no figura la copla.

VARIANTES

	A.	B.
v. 3:	"y"	"et"
v. 4:	"amador"	"servidor"

24. El bevir triste me haze**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 299v-301.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 454; DUTTON, 4101.

CONTEXTOS

Sólo refrán inicial, falta el texto correspondiente a la copla.

25. El bien qu[e] estuve esperando

SANT JUAN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 47v-48.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 68; DUTTON, 3695.

26. En el servicio de vos**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 8.

B. Palacio, f. 25v-26.

OTRAS FUENTES

Cancionero de Herberay [Add. 33382 del British Museum de Londres], c. 1465, f. 89v-90.

Vid. ROMEU, 36; DUTTON, 2220.

CONTEXTOS

A. Aparece sólo el estribillo sin música al pie del villancico "Gentil dama non se gana"; por lo cual, ROMEU, 36, deduce que debió cantarse "al tono de" esta última composición.

VARIANTES

	A.	B.
v. 3:	"no yerro al mundo"	"non yerro a Dios"
v. 4:	"al Dyos"	"al mundo"

27. Es la causa bien amar

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 34v-35.

OTRAS FUENTES

Juan del Encina, Cancionero (Salamanca, 1496), f. 84v.
Vid. ROMEU, 46; DUTTON, 3688.

VARIANTES

	A.	B.
v. 15:	"ni sé"	"no sé"

28. Es la vida que cobré**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 73v-75.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3511.

29. Es por vos si tengo vida

Francisco de MEDINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 48v-49.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 70; DUTTON, 3696.

30. Harto de tanta porfía**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 16v-17.

B. Segovia, f. 216v.

OTRAS FUENTES

La atribución que otorga Barbieri al Marqués de Santillana es dudosa [Vid. **Amor, que con gran porfía**, que también atribuye al Marqués]. La composición no figura en ninguno de los manuscritos de las obras del Marqués de Santillana, aunque Garci Sánchez de Badajoz en el Infierno de amor la pone en boca del Marqués. Sin embargo, no es una prueba concluyente, pues también pone en boca de Monsalve una composición de Pere Torroella: "Pues serviçio vos desplaçe" y en boca de Sancho de Velasco la canción atribuida a García Álvarez de Toledo: "Nunca fue pena mayor".

Vid. ROMEU, 26; GONZÁLEZ CUENCA, 23; DUTTON, 0678.

CONTEXTOS

B. Sólo el estribillo y los dos primeros versos de la copla.

VARIANTES

	A.	B.
v. 2:	"sostengo"	"sostenga"
v. 3:	"que [e]s triste"	"triste es"

31. Infante nos es nascido

Juan CORNAGO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A.** Colombina, f. 36v-38.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3492.**CONTEXTOS**

En los f. 36v-38 se transcribe este villancico navideño sin música. Querol supone que se cantaba al tono del villancico precedente en el código: "Señora, qual soy venido".

32. Justa fue mi perdiçión

Francisco de la TORRE

[¿Costana?: ¿Pedro Díaz de la Costana?

¿Francisco de la Costana?]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A.** Palacio, f. 31v-32.**B.** Segovia, f. 207.**OTRAS FUENTES**

El Cancionero General de Hernando del Castillo (1511) especifica "Otra canción" entre dos composiciones poéticas de Jorge Manrique. Camoens, en el Ms. titulado Poemas líricos (sign. 12-26-8) de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, atribuye esta "trova" a "Boscão"; pero la glosa que hizo Boscán (Obras, 1543, f. 9v-10) hace pensar que se basó en un estribillo preexistente, bien anónimo, bien de Jorge Manrique, a quien se le atribuye en el Cancionero General.

En el Cancionero de poesías varias, compilado c. 1560 [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio], f. 163v, se atribuye esta canción a Costana.

Vid. ROMEU, 42; GONZÁLEZ CUENCA, 1; DUTTON, 1955.**CONTEXTOS****B.** Falta la mudanza y la vuelta.**VARIANTES**

	A.	B.
v. 7:	"qu[e] en"	"que"
v. 8:	"es ganado el"	"es ganar lo"

33. La congoxa, que partió

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A.** Palacio, f. 59v-60.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 93; DUTTON, 3704.

CONTEXTOS

Sólo refrán inicial, falta el texto correspondiente a la copla. La Tabula registró la composición entre los Romançes.

34. **La que tengo no es prisión** Francisco de la TORRE
[Juan de Silva, Conde de Cifuentes]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 35v-36.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de Rennert [Add. 10431 del British Museum de Londres], c. 1510, f. 162v, se atribuye esta canción al Conde de Cifuentes.

Vid. ROMEU, 48; DUTTON, 0812.

35. **Malos adalides fueron** BADAJOZ "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 41v-42.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 57; DUTTON, 3693.

36. **Mi dolor está encubierto**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 184.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3464.

37. **Mi querer tanto vos quiere** Enrique [¿FOXER?]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 48v-49.

B. Palacio, f. 19v-20.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 29; DUTTON, 3496.

CONTEXTOS

A. Faltan los f. 2-4 y f. 9-12.

VARIANTES

	A.	B.
v. 8:	"non sé que pida"	"non sé que diga"
v. 9:	"honestidad"	"onestad"

38. **[M]irando, dama ferosa**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 49v-51.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3497.

39. Mis ojos çiegos [d[e] amaros]
[Pedro Manuel de Urrea]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 162.

OTRAS FUENTES

La canción aparece en el Cancionero de Pedro Manuel de Urrea (Logroño, 1513 y Toledo, 1516), f. 32 y f. 75 respectivamente.

Vid. ROMEU, 487; DUTTON, 4110.

CONTEXTOS

Texto perdido.

40. Mis tristes, tristes sospiros

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 27v-28.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3488.

CONTEXTOS

Sólo estribillo, falta el texto de la copla.

41. Mortal tristura me dieron Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 33v-34.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 44; DUTTON, 3687.

CONTEXTOS

Faltan los versos de la vuelta.

42. Muy triste será mi vida Johannes URREDE
[Juan Rodríguez del Padrón]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 19v-21.

B. Palacio, f. 14v-15v.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de poesías varias, compilado c. 1560 [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio] (f. 162v), se atribuye la canción a Juan Rodríguez del Padrón.

Vid. ROMEU, 23; DUTTON, 1952.

VARIANTES

	A.	B.
v. 3:	"mi persona"	"i mi persona"
v. 5:	"morirán"	"morirá"
v. 6:	"tormentos"	"pensamientos"

v. 7: "dados sin	"que con vos sienpre
mereçimientos"	é tenido"
v. 8: "pensamientos"	"tormentos"
v. 9: "que con vos sienpre	"dados sin
é tenido"	merecimiento"
v. 10: "Ya pues sea"	"Pues sea ya"
v. 14: "quando muriere"	"quando n'os viere"

CONTEXTOS

A. Falta el v. 13.

43. No consiento ni me plaze TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 64v-65v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3502.

44. No puedes quejar, amor TRIANA
[Diego Tristán]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 46v-47v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3495.

CONTEXTOS

En el título figura: "De Diego Tristán. Triana el son".

45. No queriendo sois querida MÓXICA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 13v-14.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 22; DUTTON, 0864.

CONTEXTOS

Faltan los cuatro versos de la vuelta.

46. No tenga nadie sperança Hurtado de JEREZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 60v-61v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3500.

47. Non me plaze nin consiento

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 9v-100.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 33; DUTTON, 0860.

48. Non puedo si non querer**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 26v-27.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3487.

CONTEXTOS

La estructura musical exige dos versos más en la copla.

49. Non tenga con vos amor**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 107v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3539.

50. Nunca fue pena mayor

Johannes URREDE

[García Álvarez de Toledo (?)]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 16v-17.

B. Palacio, f. 1.

C. Segovia, f. 209.

OTRAS FUENTES

Garci Sánchez de Badajoz en su Infierno de amor pone en boca de Sancho de Velasco esta canción, pero no podemos fiarnos de tal atribución.

En el Cancionero Musical de la Capella Giulia [Biblioteca del Vaticano], c. 1493, se atribuye la pieza musical a Enrique (f. 21v-22).

Según ROMEU, la composición fue escrita por el primer duque de Alba, don García Álvarez de Toledo, y era muy conocida en la corte de Enrique IV. Ante los ruegos de la reina doña Juana, el comendador Román escribió la glosa "Alta reyna esclarecida" (Cancionero General, 1511; Cancionero de Constantina).

La composición fue muy glosada (existen, incluso, versiones italianas de la misma) y citada en la época, debido sobre todo a la música de Johannes Urrede.

Vid. ROMEU, 1; GONZÁLEZ CUENCA, 4; DUTTON, 0670.

VARIANTES

	A.	B.	C.
v. 4:	"rresçibo"	"resçibo"	"reçibo"
v. 5:	"Y este"	"Y este"	"Aqueste"
v. 6:	"faze mis vidas tristes"	"haze mis días tan tristes"	"haze ser mis días tristes"

v. 9:	"Y me faze por mejor"	"me haze aver por mejor"	"me haze aver por mejor"
v. 10:	"con menor daño"	"y por menor daño"	"y por menor daño"
v. 11:	"que ygualé con el dolor"	"que el tormento y el dolor"	"qu[e] el tormento y el dolor"
v. 12:	"rresçibo"	"rresçibo"	"reçibo"

51. O, desdichado de mí BADAJOZ "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 36v-37.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 49; DUTTON, 3689.

52. O, dulce y triste memoria Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 297v-299.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 452; DUTTON, 4100.

53. O, pena que me conbates TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 9v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3483.

CONTEXTOS

Texto incompleto, por faltar el f. 10; sólo figura el estribillo y el primer verso de la copla.

54. O, cuán dulce serías, muerte Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 44v-45.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 62; DUTTON, 1954.

55. O, cuán triste y cuán penado

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 303v-304v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 458; DUTTON, 4103.

56. O santa clemens, o pía

Alfonso de TROYA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 40v-41.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 55; DUTTON, 3692.**CONTEXTOS**

Composición en latín y en castellano.

57. Oya tu merçed y crea

[Juan de Mena]

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 21v-22v.B. Palacio, f. 18v-19.C. Segovia, f. 217.**OTRAS FUENTES**

El Cancionero llamado del Colegio Mayor de Cuenca [Ms. 593 de la Biblioteca de Palacio de Madrid] la atribuye a Juan de Mena, así como las ediciones de este autor (Compilación, eds. de 1528 y 1540 y Obras, ed. de 1552). Sin embargo, ni la ed. de Las Trezientas..., con su glosa, y las Cingüenta, con su glosa y otras obras ni la ed. del Brocense (Salamanca, 1582; reed. en 1804) la incluyen.

Vid. ROMEU, 28; GONZÁLEZ CUENCA, 24; DUTTON, 1051.**VARIANTES**

	A. B.	C.
v. 1:	"Oya"	"Oyga"

CONTEXTOS

A. Faltan los f. 9-10, por la pérdida del f. 23.

C. Ilegibles los finales de los cuatro últimos versos.

58. Peligroso pensamiento

Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 32v-33.B. Segovia, f. 211.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 43; GONZÁLEZ CUENCA, 9; DUTTON, 3686.**VARIANTES**

	A.	B.
v. 2:	"tanto quereros"	"tanto en quereros"
v. 6:	"plazer me tiene olvidado"	"el plazer tengo olvidado"

59. **Plega a Dios que alguno quieras** [Pedro Álvarez Osorio,
Marqués de Astorga]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f.42v-43.

OTRAS FUENTES

El Cancionero llamado del Colegio Mayor de Cuenca [Ms. 593 de la Biblioteca de Palacio de Madrid] la atribuye al Marqués de Astorga (Pedro Alvarez Osorio), f. 148v: "El Marqués de Astorga a una señora porque quería más a otro que a él".

También coincide en la atribución el Cancionero de Rennert [Ms. Add. 10431 del British Museum de Londres], c. 1510, f. 105.

Vid. ROMEU, 58; DUTTON, 1084.

60. **Poco a poco me rrodean** BADAJOZ "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 39v-40.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 53; DUTTON, 3691.

61. **Por las gracias que tenéis** Juan FERNÁNDEZ MADRID

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 21v-22.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 31; DUTTON, 3682.

CONTEXTOS

¿Canción mariana o elogio a la Reina Isabel la Católica?:

(...)

sola vos merecéis

Reyna ser para reynar.

Porque viendo vuestro gesto

i persona singular,

el mundo parece vuestro

todo de mar a mar.

Pues las gracias que tenéis

non tienen cuento ni par (...).

62. **Por muy dichoso se ten[ga]** [Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 184.

B. Segovia, f. 213v.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 90.

Vid. ROMEU, 528; GONZÁLEZ CUENCA, 16; DUTTON, 3802.

CONTEXTOS

A. Pieza perdida.

63. Porque más sin dubda creas

Juan CORNAGO
[Juan de Mena]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 44v-46.

OTRAS FUENTES

Atribuida en el Cancionero de Herberay [Add. 33382 del British Museum de Londres], c. 1465, f. 77v-78, a Juan de Mena.

Vid. DUTTON, 2200.

64. Pues con sobra de alegría**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 3v-5.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3472.

CONTEXTOS

En los f. 3-5 se escribe este villancico navideño sin música. Querol supone que se cantaba al tono de la composición que le precede en el código: "Pues con sobra de tristura".

65. Pues con sobra de tristura

Enrique [¿FOXER?]
[Rodrigo de Ulloa]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 3v-5.

B. Palacio, f. 10v-11.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de poesías varias [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio], c. 1560, f. 164, se atribuye esta canción a Rodrigo de Ulloa.

Vid. ROMEU, 16; DUTTON, 1956.

66. Pues no mejora mi suerte**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 58.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 0119.

CONTEXTOS

Texto incompleto por faltar el f. 57; no figura el v. 2 ni parte del v. 3.

67. Pues por ti, Virgen, sabemos**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 26.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 36bis; DUTTON, 3684.

CONTEXTOS

Composición copiada sin música al final de "En el servicio de vos" (f. 25v-26), seguramente ambas se cantaban con la misma melodía.

68. **Pues [que] jamás olvidaros** Juan del ENCINA
[Tapia]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 20v-21.

B. Segovia, f. 208v.

OTRAS FUENTES

Atribuida en el Cancionero General a Tapia.

En Frottole Libro Secondo (Roma, 1518), f. 48v.

Vid. ROMEU, 30; GONZÁLEZ CUENCA, 3; DUTTON, 1953.

CONTEXTOS

- B. La composición consta sólo del refrán y de una redondilla sin vuelta, pero con repetición del último verso del estribillo.

VARIANTES

	A.	B.
v. 1:	"Pues que jamás"	"Pues jamás"
v. 3:	"si me falta"	"si le falta"
v. 4:	"ay, qué mal hize en miraros"	"o, qué bien fize en miraros"
v. 7:	"será tal vista penar"	"mas, si falleçe ventura"
v. 8:	"si me falleçe ventura"	"o, qué bien fize en miraros"

69. **Pues serviçio vos desplace** Enrique [¿FOXER?]
[Pere Torroella]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 17v-18.

OTRAS FUENTES

Los dos primeros versos de esta composición aparecen en boca de Monsalve en el Infierno de amor, pero ya hemos señalado la poca fiabilidad de las atribuciones de Garci Sánchez de Badajoz.

En el Cancionero Catalán de la Abadía de Montserrat (fines del siglo XV) aparece esta canción después de varias composiciones atribuidas a Pere Torroella (f. 22).

Vid. ROMEU, 27; DUTTON, 1771.

70. Quanta gloria me dio veros

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 67.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3504.**CONTEXTOS**

Sólo estribillo y primer verso de la copla, por faltar el f. 66; no figura el v. 3 ni parte del v. 5. El texto sólo se aplica fragmentariamente a la música conservada.

71. Quanto mi vida biviere

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 34v-36.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3491.

72. Qué [e]s mi vida, preguntáys

Juan CORNAGO-Johannes OCKEGHEM

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 24v-26.**OTRAS FUENTES**Vid. DUTTON, 0014.

73. Quedóse do quedo yo

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Segovia, f. 224.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 32; DUTTON, 4223.

74. Quien bevir libre desea

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f.45v-46.**OTRAS FUENTES**

ROMEU, 64, no señala ninguna otra fuente.

Sin embargo, la única otra fuente conocida es el Cancionero de poesías varias [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio], c. 1560, f. 164v.

Vid. DUTTON, 1958.

75. **Quien tiene vida en esperança****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 72.
Única fuente conocida.
Vid. DUTTON, 3509.

CONTEXTOS

No hay música para cantar las coplas.

76. **Quién vos dio tal señorío**

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 53v-54.
Única fuente conocida.
Vid. DUTTON, 3498.

77. **Reyna muy esclarecida****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 83v-84.
Única fuente conocida.
Vid. DUTTON, 3515.

78. **Ruego a Dios que amando mueras**

Juan GIJÓN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 30v-31.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 41; DUTTON, 3685.

79. **Señora, vuestro valor****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 301v-302v.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 456; DUTTON, 4102.

80. **Siempre cresce mi serviros**

Juan FERNÁNDEZ MADRID

[Costana: ¿Pedro Díaz de la Costana?
¿Francisco de la Costana?]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 32.
B. Palacio, f. 8v-9v.

OTRAS FUENTES

Atribuida a Costana en el Cancionero de poesías varias,
[Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio], c. 1569, f.
165.
Vid. ROMEU, 13; DUTTON, 1960.

VARIANTES

	A.	B.
v. 3:	"mas, con temor"	"con temor de"
v. 6:	"callando, penas sufriendo"	"callando pena y sufriendo"
v. 8:	"que vos pido"	"que no pido"
v. 9:	"Concortando"	"Conportando"

81. Soy contento i vos servida

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f.37v-38.

OTRAS FUENTES

Juan del Encina, Cancionero (Salamanca, 1496), f.
89v.

Vid. ROMEU, 50; DUTTON, 3690.

82. Virgen Reyna gloriosa

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 116.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3449.

83. [Y]a de amor era partido

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 54v-56.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3499.

ROMANCES

Entre los centenares de composiciones polifónicas recogidas en las fuentes musicales desde mediados del siglo XV,¹ sólo nos encontramos con sesenta y un romances, número que no refleja el gusto y la popularidad que éstos tuvieron y que se manifiesta, de forma bien evidente, en las varias recopilaciones poéticas que vieron la luz a lo largo del siglo XVI.² Los romances musicados proceden bien de algunas de las recopilaciones de romances publicadas a las que tuvieron acceso directo los compositores, bien de pliegos sueltos o manuscritos, o bien de una transmisión oral -difícilmente demostrable, por supuesto. Sin embargo, no nos interesa tanto determinar de qué fuente en concreto tomaron tal o cual romance, cuanto insistir en que éstos eran conocidos y popularizados -al menos la mayoría- y, sobre todo, hacer hincapié en el hecho de que fueron cantados; los músicos complementan y suceden así a los juglares y se convierten en instrumentos de difusión.³

¹. Apartado de "Fuentes..." en LMCRRCC, IV-I, pp. 227-234.

². Recogidas por Antonio Rodríguez Moñino en el Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros. (Siglo XVI) (Madrid: Castalia, 1973), 2 vv.

³. Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, "The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links", Ethnomusicology, 32, 2 (Spring/Summer 1988), p. 180.

La inclusión de romances en las obras polifónicas parece corroborar la gran aceptación y éxito que tuvieron tales composiciones en la época, no circunscribiéndose únicamente a ambientes populares, sino entrando en los círculos cortesanos. La elevación de los romances a la Corte dio sus primeros pasos en el reinado de Enrique IV y alcanzó su punto culminante durante el reinado de Isabel y Fernando. Hasta ese momento, los romances no gozaron de especial interés en los círculos cortesanos, pues lo habitual era que los romances viejos fueran cantados, según la tradición, por los juglares, y por lo tanto muy raramente los compositores crearon romances polifónicos. Por ejemplo, el rey Alfonso "el Magnánimo" (1416-1458) tenía en gran estima a su juglar, Juan de Sevilla, "porque le cantaba romances castellanos en un laúd".⁴ La referencia alude significativamente a la práctica tradicional de cantar romances acompañándose con algún instrumento de cuerda.

Aquellos otros romances que manifiestan de forma inequívoca un tratamiento polifónico fueron probablemente escritos o glosados por los mejores poetas de la Corte y musicados, además, por los más prestigiosos compositores, con la intención de reseñar acontecimientos históricos de gran trascendencia, esto es, se compusieron como medios de propaganda política. Es el caso, por ejemplo, del romance

4. Ramón Menéndez Pidal, Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí (Madrid: Espasa Calpe, 1953), II, p. 19. La vihuela (véase el capítulo 2. POLIFONÍA INSTRUMENTAL: REPERTORIOS PARA VIHUELA de este trabajo) fue el instrumento predilecto de los músicos españoles para la ejecución de la polifonía; el laúd, instrumento de moda en las cortes europeas, también aparece en los inventarios españoles de la época, aunque su función, a veces, era meramente decorativa.

que el rey Enrique IV (1454-1475) mandó hacer "el qual los cantores de su capilla mandó asonar";⁵ de hecho, otro romance de esa época, "Lealtat, o lealtat" (1466), relata el servicio del condestable Miguel Lucas de Iranzo hacia el rey Enrique en la batalla contra los moros.⁶ Ambos textos vendrían a demostrar que los primeros romances polifónicos en la Corte se debieron escribir para celebrar las victorias sobre los moros y exaltar el valor del caballero cristiano.

Diversas manifestaciones literarias del siglo XVI nos permiten afirmar que los romances fueron tenidos en alta estima en la Corte, pero ignoramos, en la mayoría de los casos, con qué melodía se cantaron. Según Menéndez Pidal, a la reina Isabel le cautivaba escuchar a sus damas cantando romances, entre ellos, "Doliente, estaba doliente", referido al rey don Fernando.⁷ El mismo Diego de San Pedro en su Cárcel de amor, al explicar "la dezisiete razón (...) porque los hombres son obligados a las mugeres", muestra cómo, por ellas, "se asue[n]an las dulces canciones", "se cantan los lindos romances", "se acuerdan las boces" y "se adelgazan y sotilizan todas las

⁵. El romance fue compuesto "Porque mayor memoria quedasse...", Ibid., II, p. 24.

⁶. "Lealtad, o lealtad / lealtad, dime do estás...", Versos fechos en loor del Condestable, Ms. 2092 de la Biblioteca Nacional de Madrid, cap. XXXI, f. 234-235.

⁷. Menéndez Pidal, Romancero Hispánico, II, p. 27 recoge la noticia dada por el doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal: "lo solía oír cantar muchas veces la Reina Católica, enterneciéndose del agravio manifiesto que hizo don Fernando a los caballeros despeñados en Martos".

cosas que en el canto consisten",⁸ refiriéndose, muy posiblemente, a su ejecución polifónica.

Desgraciadamente, no se ha conservado la música con la que se cantaban los romances que aparecen en el Cancionero de Romances o en las Silvas, pero todo parece confirmar que "Nous nous trouvons donc en présence d'une école musicale qui a recours au folklore, ou plutôt (pour ne pas commettre d'anachronisme) qui utilise les thèmes musicaux populaires de son temps".⁹ Esta idea de que todo romance, en su origen, se concibe para ser cantado, se hace aún más evidente en el caso de los romances polifónicos. Incluso en las Diferencias sobre romances muy divulgados, por excelencia sobre el "Conde Claros", se parte de una melodía conocida sobre la que el compositor da rienda suelta a su virtuosismo musical.

Sin embargo, es difícil distinguir entre la melodía original del romance y la composición musicada. En algunos casos parece evidente que el compositor se basó en trabajos de otros compositores; por ejemplo, el arreglo instrumental del romance "Los brazos traygo cansados" hecho por Valderrábano (Silva de Sirenas, f. 25v) pudo derivar de la composición vocal de Millán incluida en el Cancionero Musical de Palacio (f. 291) o de la de Vásquez (Recopilación, f. 27v). En dos de los romances instrumentalizados por Mudarra: "Durmiendo yva el Señor" (f. 68-70v) e "Israel, mira tus montes" (f. 14), la parte

⁸. Diego de San Pedro, Cárcel de amor; ed., introd. y notas de Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1985), 3ª ed., p. 164.

⁹. Daniel Devoto, "Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes", Annales Musicologiques, IV (1956), p. 93.

vocal es similar a la de las canciones y sonetos puramente cultos y eruditos¹⁰; el carácter más recitativo y narrativo que lírico de estos romances nos hace pensar que, posiblemente, fueron concebidos como obras vocales antes de su instrumentalización.

Gracias a algunos tratados de teoría musical, como la Declaración de instrumentos de Bermudo (Osuna, 1555) o De Musica Libri Septem de Salinas (Salamanca, 1577), podemos conocer la melodía con la que se cantaban algunos romances considerados tradicionales, por ejemplo el "Conde Claros" o "Mira Nero de Tarpeya". El problema radica en que no siempre que se repite parte de un romance éste se canta con la misma melodía.¹¹

Aun cuando el romance polifónico mantuvo su estructura poético-musical íntegra desde mediados del siglo XV y a lo largo del siglo XVI, poco a poco fue quedando relegado, para ser absorbido después de 150 años por el villancico. A partir de la segunda mitad del siglo XV, los compositores cortesanos prefirieron el estilo artificial de la canción, entrando ya en el XVI, el villancico invadió los cancioneros musicales.

A pesar de que algunos de estos romances cantados fueron compuestos en el estilo cortesano de la época (no los romances vihuelísticos, pero sí los romances del

10. Judith Etzion y Susana Weich-Shahak (art. cit.) han encontrado un parecido melódico entre el romance sefardí "Triste stá el rey Davi" y la composición de Mudarra, lo que vendría a suponer que ambos emanaron de un romance popular. Ello le separaría del tono culto que caracteriza a los otros dos romances instrumentalizados por Mudarra: "Durmiendo yva el Señor" e "Israel, mira tus montes".

11. Véase nuestro capítulo I. EL TEXTO POÉTICO-MUSICAL EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL.

Cancionero Musical de Palacio, por ejemplo), guardan la misma identidad genérica desde sus comienzos, presumiblemente a mediados del siglo XV, hasta finales del siglo posterior. Mientras el estilo de la canción fue modificándose sustancialmente durante la segunda mitad del siglo XV, y mientras el estilo del villancico se diversificó, debido a las múltiples influencias musicales y poéticas, el esquema del romance mantuvo su unidad hasta principios del siglo XVII.

La forma estrófica de los romances musicados está básicamente determinada por su división en cuartetos octosilábicos asonantados en los versos pares.¹² Según Morley,¹³ el romance de dieciséis sílabas dividido en dos hemistiquios se reorganizaría y agruparía en versos octosilábicos, dando lugar a una estructura mucho más lírica y musicalmente más pura, de la que derivaría y terminaría fijándose -aunque no podemos probarlo- la estructura poética del romance. El proceso de consonancia del Romancero que se remonta a Enrique IV y los Reyes Católicos convive con las formas asonantadas (ejemplo de lo cual son los romances incluidos en las obras para vihuela) hasta que Lope y su escuela implantan definitivamente estas últimas.¹⁴ Señalaba el teórico Díaz

12. Arte de Poesía de Juan del Encina (1496) en Las poéticas castellanas de la Edad Media; ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Taurus, 1984), p. 90.

13. El artículo de M. Criswold Morley, "Are the Spanish Romances written in quatrains?", Romanic Review, VII, 1 (1916), pp. 42-82 fue contestado por Cirot, "Le mouvement quaternaire dans les romances", Bulletin Hispanique, XXI (1919).

14. Damien Saunal, "Une conquête définitive du Romancero Nuevo: le romance assonancé", Abaco, 2 (1969), pp. 93-126.

Rengifo en su Arte Poética Española (Salamanca, 1592):

No ay cosa más fácil que hazer un Romance, ni cosa más difficultosa, si ha de ser qual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de vna Redondilla multiplicada. En la qual no se guarda consonancia rigurosa, sino assonancia entre segundo, y quarto verso: porque los otros dos van sueltos.

Tanto Baehr¹⁵ como Navarro Tomás¹⁶ fechan en 1589 con Lasso de la Vega la composición de los romances en cuartetas como estrofa fija, sin embargo el romance polifónico demostraría que tal composición estrófica había aparecido mucho antes y, lo más importante, que nace en el seno de una organización musical.¹⁷

Aunque la composición en cuartetas del romance fue ampliamente debatida por Menéndez Pidal y Morley, lo cierto es que el romance polifónico presenta una estructura tetrástica. El romance polifónico vocal consta de un período musical, compuesto por cuatro frases musicales de un verso octosílabo cada una (la última sílaba de cada verso suele llevar calderón, lo que da al romance una estructura conclusa). Las diversas cuartetas octosilábicas se suelen copiar bajo el pautado musical (a veces sólo se copia la primera cuarteta octosilábica bajo el pautado musical y las restantes fuera de él); en consecuencia, la música del romance abarca cuatro octosílabos y se repite hasta agotar el texto

15. Rudolf Baehr, Manual de versificación española (Madrid: Gredos, 1981).

16. Tomás Navarro Tomás, Métrica española. Reseña histórica y descriptiva (Barcelona: Labor, 1986).

17. Antonio Alatorre, "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVI (1977), pp. 341-459.

[APÉNDICE 1]:

Sobre Baça estava el rey,
lunes, después de yantar.
Mirava las ricas tiendas
qu[e] estaban en su rreal; } A

mirava las huertas grandes
y mirava el arraval;
mirava el adarve fuerte
que tenía la çiudad; } A

mirava las torres espesas,
que no las puede contar.
Un moro tras un[a] almena
començóle de fablar: } A

-Vete, el rey Fernando,
no quieras aquí envernar,
que los fríos desta tierra
no os podrás comportar... } A
(Palacio, f. 79v)

En cambio, el **romance vihuelístico** consta de uno o de dos períodos compuestos por cuatro frases musicales de un verso octosílabo cada una. Tanto si el copista transcribe solamente cuatro pies de romance, como si se extiende en la transcripción de una parte más amplia, la música se repite cada cuatro versos: "Por ser la letra destes romances muy conocida no se pone aquí sino los quatro pies primeros del romance, porque de quatro en quatro pies se an de cantar" (*El Delphín*, f. 66). Veamos el ejemplo de "Durandarte, Durandarte" [APÉNDICE 2]:

Durandarte, Durandarte,
buen cavallero provado,
acordársete devría
daquel buen tiempo passado, } A

quando galas y invenciones
publicavas tu cuydado.
Agora desconocido
di, ¿por qué me has olvidado? } A

Y una segunda parte que se canta con una melodía distinta:

Palabras son lisongeras,
señora, de vuestro grado,
que si yo mudança hize
havéysme la vos causado,

B

pues amastes a Gayferos
quando yo fuy desterrado,
y por no sufrir ultrage
moriré desesperado.

B

(El Maestro, f. 78-79)

Es necesario diferenciar entre la expresión escrita, los versos del romance, y la estructura, organización y movimiento internos que es en todos ellos tetrástico. A veces, los dos últimos versos de cada "estrofa" musical se convierten en los dos primeros de la "estrofa" musical siguiente a modo de lexaprende:¹⁸

ESTRUCTURA POÉTICA

Durmiendo yva el Señor,
en una nave en la mar,
sus discípulos con él
que no lo osan recordar.

El agua con la tormenta
començóse levantar,
las olas cubren la nave
que la quieren anegar.

Los discípulos con miedo
començaron de llamar
diziendo: "Señor, Señor,
quiéranos presto librar".

ESTRUCTURA POÉTICO-MUSICAL

Durmiendo yva el Señor,
en una nave en la mar,
sus discípulos con él
que no lo osan recordar.

Sus discípulos con él
que no lo osan recordar,
el agua con la tormenta
començóse levantar.

El agua con la tormenta
començóse levantar,
las olas cubren la nave
que la quieren anegar.

¹⁸. Aunque la estructura estrófica, en este romance, sea de catorce versos y no responda a un múltiplo de cuatro, sino de dos, el movimiento tetrástico es respetado. Es más, Devoto (art. cit., pp. 92-93) señala:

On ne peut prétendre qu'il ait là des strophes, je le répète; mais, un mouvement quaternaire, oui, si l'on décompose en octosyllabes, binaire si l'on compte par vers à deux hémistiches: mouvement non obligatoire, simplement habituel et, on le reconnaîtra, assez général et assez marqué. Ce mouvement est à base musicale, c'est surtout ce qu'il ne faut pas perdre de vue.

Vid. también la Tesis Doctoral de Danièle Becker, Le traitement musical des "romances" dans les chansonniers du XVI^e. siècle (Paris IV; Estudios Ibéricos, 1958).

Despierto el buen Jesús
començóles de hablar.

Las olas cubren la nave
que la quieren anegar,
los discípulos con miedo
començaron de llamar.

Los discípulos con miedo
començaron de llamar
diziendo: "Señor, Señor,
quiéranos presto librar".

Diziendo: "Señor, Señor,
quiéranos presto librar".
Despierto el buen Jesús
començóles de hablar.
(Tres Libros de Música,
f. 68-70v)

La difusión de los romances por medio de la imprenta coincide con su fuerte arraigo en la tradición oral (que no consiste en su mera transmisión, sino en su doble cualidad de algo que se conserva y se varía a la vez).¹⁹ Era imposible transcribir totalmente la letra y la música de los romances: ni era lógico, ni tampoco económico. Al ser el romance una serie ilimitada de versos, los compositores crearon tan sólo la música para los primeros versos, música que podía repetirse las veces que hiciera falta, hasta terminar con el romance completo (convirtiéndose así en una forma musical estrófica). Ello implica por un lado que el romance debía ser o suficientemente corto (posibilidad que permitía transcribir todo el texto) o suficientemente conocido; la extensión de algunos romances obligaba a reducir el número de versos, pues no podía cantarse todo el texto. Por otro lado, como la impresión era cara, posiblemente se buscaban aquellos romances más conocidos por el público, que

¹⁹. M^a Cruz García de Enterría, "Romancero: ¿cantado-recitado-leído?", Edad de Oro, VII (1988), pp. 89-104.

repetiría las diferentes "estrofas" musicales.

Es posible pensar que los compositores ejercieran un papel decisivo no sólo en la transmisión, sino también en la modificación o recreación de los romances. Como señala Aubrun,²⁰ partiendo de un incipit, de una crónica, de leyendas, de textos en prosa..., los compositores podían truncar, reinventar, cambiar, "contaminar" los romances. De esta forma, el texto va tomando un tono culto que se traduce en la adopción de elementos líricos como el estribillo de "Paseábase el Rey moro" (El Delphín, f. 66-66v): "¡Ay de mi Alhama!"; el laudate en latín de Judith con el que concluye "En la ciudad de Betulia" (Silva de Sirenas, f. 20): "Laudate Dominum Deum nostrum, qui non deseruit sperantes in se. / Et in me ancillam suam / adimplevit misericordiam suam" o el lamento final en latín de "Triste estaba el rey David" (Tres Libros de Música, f. 71-71v): "Fili mi". Los romances polifónicos sirven, pues, de puerta o encrucijada en el proceso de renovación del romancero, que culminará en el siglo XVII con la acogida

²⁰. Charles V. Aubrun, "Le Cancionero General de 1511 et ses Trente-Huit Romances", Bulletin Hispanique, LXXXVI (1984), p. 42, n. 1 y 2, nota 6. Véase también Margit Frenk, Cancionero de Romances Viejos (México: 1972), pp. XIV-XV del Prólogo. En esta recreación de los textos de los romances reside uno de los conflictos del romancero nuevo. Muchos de los poetas consideraron totalmente desafortunado el truncamiento poético-musical de los romances; acusando a los músicos de adoptar sólo una parte del texto y de no ser ésta, casi nunca, la mejor. Así lo expresa Sebastián Vélez de Guevara en su Cuarta y Quinta parte de Flor de varios Romances (Bartolomé J. Gallardo, Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, Madrid, 1863-1889, IV, col. 1006, n. 4256):

Desta gran perdición no poca culpa tienen los músicos, que como dice (y muy bien) el prólogo de otro Romancero que anda, pensando que los romances se hacen sólo por sus respetos, como si a la Música estuviese aneja la Poesía, en llegando a su poder, no contentos con usurparlos culpando a los poetas de prolijos y largos, los acortan y quitan muchas coplas; que como no las entienden, de ordinario suelen ser las mejores...

dentro del romance de coplas y seguidillas, refranes, mezcla de rimas y metros distintos...²¹ Ya explicaba el teórico Díaz Rengifo:

Los romances ordinarios no llevan repetición, que no sea de los mismos versos de cada quartete. Pero ay otros que repiten un verso tras cada una, y otros que no repiten versos enteros, sino una palabra con algún affecto. La qual variedad suele nacer de la música.

(Arte poética española, p. 40)

La fidelidad poética al modelo no va más allá de la adopción de unos cuantos versos, eliminando todos los detalles de la historia -similar al camino seguido por cualquier romance en la tradición oral- para llegar a la máxima condensación poético-musical: "Puede olvidarse la leyenda que sirve de apoyo. El romance se basta a sí mismo; busca en su concisión la totalidad de su ser".²²

Se puede pensar, como observa Romeu,²³ que era necesario evitar la monotonía en el canto, de ahí que por razones de "pura fatiga" se evitase repetir con una misma música una larga tirada de versos; como debió ocurrir, continúa Romeu, en el romance "Por mayo era, por mayo" (Cancionero Musical de Palacio, f. 56v-57); los 22 versos copiados y el brusco final parecen responder a esa necesidad de evitar la rutina en el canto. Sin embargo, los conceptos de monotonía, rutina y aburrimiento pertenecen a nuestra realidad actual, por ello, ¿hasta que

²¹. Miguel Querol, "El romance polifónico en el siglo XVII", Anuario Musical, X (1955), pp. 111-120.

²². José Caso González, "Tradicionalidad e individualismo en la estructura de un romance", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, octubre-diciembre, 238-240 (1969), pp. 224-225.

²³. Romeu, LMCRRCC, IV-2, p. 89.

punto pueden ser aplicados a la realidad poético-musical del siglo XVI?

Pero, también, en ciertos casos, prevalecen razones de "pura estética": conseguir la máxima expresividad con el menor número de versos; por ejemplo, los romances "Yo m[e] estava reposando" (Cancionero Musical de Palacio, f. 52v-53), "Triste España, sin ventura" (Cancionero Musical de Palacio, f. 55v-56) o "Qué [e]s de ti, desconsolado" (Cancionero Musical de Palacio, f. 282-283), que copian sólo los cuatro primeros versos de los correspondientes romances.

Los romances cantados debieron tener una vida totalmente independiente del extenso romance del que derivaban, como lo demuestra la inclusión tardía de algunos de ellos en el Cancionero Musical de Palacio²⁴ o la incorporación en las obras vihuelísticas de la época de "Durandarte, Durandarte" (El Maestro, f. 78-79) y "Los braços traygo cansados" (Silva de Sirenas, f. 25v-26).

El texto musicado se crea, así, en el mismo momento en que se canta; aunque nosotros analicemos el texto regularizado, es decir, el texto romancesco desprovisto de todo entorno oral, realmente el texto emitido no sólo contaba, sino también cantaba.²⁵ De ahí las referencias que introducen los vihuelistas respecto al tempo, relativamente lento o "moderato" en la mayoría de los romances debido, evidentemente, al carácter serio del

²⁴. Romeu especifica las piezas que engrosaron el código en las sucesivas inclusiones en LMCRRCC, IV-1, p. 7.

²⁵. M^a Cruz García de Enterría, art. cit.

texto. Aunque el tempo puede oscilar, como sucede con las indicaciones que los vihuelistas añaden para cantar los romances recopilados en sus obras, entre "molto lento" en "Triste estava muy quexosa" (El Maestro, f. 183-184) o "despacio" en "Los braços traygo cansados" (Silva de Sirenas, f. 25v) -romances de tono muy grave-, y "algo apriesa" en "En la ciudad de Betulia" y "Ya cavalga Calaynos" (Silva de Sirenas, f. 20 y 26 respectivamente). Los romances polifónicos vocales también demuestran una clara afinidad con las canciones y villancicos cortesanos en su adaptación, desarrollo y textura musical, ya que, como los restantes textos, están escritos para tres o cuatro voces, siendo el superius la parte melódica que lleva la voz principal (en algunos casos la melodía popular del romance); el resto de las voces podía ser vocal o instrumental, dependiendo de los parámetros dictados en su ejecución. Antes de los romances vihuelísticos, teniendo en cuenta las notas musicales (largas y breves) y sus valores rítmicos (más largos), podemos suponer que los romances debieron cantarse de forma más bien lenta.²⁶

Texto y música se encuentran estrechamente unidos. Sin embargo, aunque la frase poética coincide con la frase musical, el instrumentista es libre para añadir lo que quiera:

²⁶. Judith Etzion, The Spanish Poliphonic Ballad, c. 1450-1650 (Ph. Diss., Columbia University, 1975).

- preceder o concluir el romance sólo con música de vihuela²⁷:

Adormido se á el buen viejo

Primera diferencia
Algo apriesa
f. 20

Voz

Vihuela en Mi

silencio vocal

10

(...)

(...)

silencio vocal

27. Aunque, como puede apreciarse en los dos ejemplos siguientes, el canto vocal coincide con el verso poético.

- crear interludios musicales entre una frase poética y otra, o entre una palabra y otra:

68. ROMANCE NO. 3. "Con poco recuerdo al mare" (Fal. [Q. 1st])

Moderato e Rubato

1. Con po- co re- cuer- do al ma- re,
2. No de- co- ra- do al ma- re.

ornamento
musical
entre una
frase poética
y otra.

ornamento
musical entre
una palabra
y otra

- ornamentar la frase final:

ha- ma- re to- ma- do. ¡Ay, mi!

Al- ba- no!

Ornamentación
musical

- repetir versos con la misma o distinta melodía (técnica que los vihuelistas extienden a otras composiciones):

Ya se asienta el rey Ramiro

Romance I
Século IX

The musical score for 'Ya se asienta el rey Ramiro' is written for vihuela and voice. It consists of five systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics and a vihuela line. The subsequent systems show the vihuela part with various musical notations such as 'Canto', 'Párrafo', and 'Verso'. The score is in a single system with a key signature of one flat and a common time signature.

Ya se asienta el rey Ramiro,
ya se asienta a su yantar,
los tres de sus adalides,
se le pararon delante, se le pararon delante.

Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid: 1538), f. 65-66.
(Ed. de Emilio Pujol. Barcelona: C.S.I.C., 1945), pp. 58-59.

This block contains the continuation of the musical score for 'Ya se asienta el rey Ramiro'. It shows the vihuela part with various musical notations such as 'Canto', 'Párrafo', and 'Verso'. The score is in a single system with a key signature of one flat and a common time signature.

La Tabula del Cancionero Musical de Palacio incluye cuarenta y cuatro romances, de los cuales cuarenta debieron formar parte del corpus original del manuscrito; siete deben ser considerados como villancicos o canciones:²⁸

- "Do mueren sin fenesçer" ["En esta crüel guerra]" (f. 253v-254);²⁹
- "Enamorado de vos" (f. 60v- 61);³⁰

28. La existencia de una única cuarteta y el hecho de que no aparezca en ninguna otra fuente, ni poética ni musical, de la época, obligan a dudar sobre la clasificación de "Triste, qué será de mí" (f. 81). De todas formas, Romeu acepta como válida la noticia de la Tabula, que lo incluyó como romance (ROMEU, 140); y así lo hemos considerado nosotros.

29. La primera inclusión del código registró la pieza entre los romances (Ibid, p. 453):

Do mueren sin fenesçer
 sus fines más deseados,
 despidiendo el plazer
 a los de angustias poblados.
Pecatores te rogamus audi nos.
 En esta crüel guerra,
te rrogamus audi nos.
 Déxanos ganar la tierra,
te rrogamus audi nos.
 ¡Ho, ha, he!
 Yo soy en punto de me perder,
 que mi áncora se desafierra.
Pecatores te rrogamus audi nos.

Romeu restituye la pieza de la siguiente forma:

En esta crüel guerra,
 déxanos ganar la tierra.

Do mueren sin fenesçer
 sus fines más deseados,
 despidiendo el plazer
 a los de angustias poblados,
 yo soy en punto de me perder,
 que mi áncora se desafierra.
 (ROMEU, 361).

30. La pieza está registrada como romance; sin embargo, su forma estrófica es claramente la de un villancico (ROMEU, 95):

[Estribillo]
 Enamorado de vos
 por sola fama, müero.
 ¡Socorred, que desespero!

[Copla]
 No que pierda ell esperança

- "La congoxa que partió" (f. 59v-60);³¹
- "O, castillo de Montanges" (f. 241v-242);³²
- "Pensamiento, ve do vas" (f. 85v);³³
- "Señora de hermosura" (f. 54-55);³⁴

de merçed o pïedad,
que según vuestra beldad
es mayor mi confiança.
Pues os tengo por mi Dios
y en vuestra sola fe muero,
¡socorred, que desespero!

31. La composición aparece recogida entre los Romances; sin embargo, ni la música ni la distribución estrófica (tan sólo una redondilla: a-b-a-b) permiten considerarla como tal (ROMEY, 93).

32. Se trata de un villancico compuesto sobre un romance tradicional como refrán o estribillo:

"O, castillo de Montanges,
por mi mal te conoçí!
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!"

Según Menéndez Pidal (Romancero Hispánico, I, p. 371), el refrán debe referirse a la rendición del castillo de Montánchez -que luchaba a favor del infante Enrique IV- ante el rey Juan II de Castilla el 21 de diciembre de 1429 (ROMEY, 356).

33. La música de esta composición tiene el mismo estilo que la de los romances, siendo registrada como tal en la Tabula; sin embargo, estamos ante un villancico con estribillo y coplas glosadoras (ROMEY, 145):

[Estribillo]
Pensamiento, ve do vas,
pues sabes dónde t[e] enbío,
y dirás cómo eres mío.

[Coplas]
Dile más, que le suplico
aya dolor de mi vida,
que de aquí le çertifico
sin rremedio va perdida...

34. En el código aparece escrita sólo la música de los cuatro primeros versos:

Señora de hermosura	a
por quien yo espero perderme,	b
¿qué haré para valerme	a
deste mal que tanto dura?	b

El texto restante se copia en grupos de cuatro versos al pie de esta primera estrofa. Tal disposición obligó a incluir la pieza como romance en la Tabula, ya que se suponía que la música de la primera cuarteta se repetía cada grupo de cuatro versos, procedimiento similar al de los romances. Para Miguel Querol, según señala Romey (LMCRRCC, IV-2, p. 286), la música tiene además las características de los romances recogidos en el cancionero; lo cual debió influir en el copista para presentarla estructurada en cuartetos y, en consecuencia, para adscribirla a los Romances (ROMEY, 81).

- "Soy donzella enamorada" (f. 75v-76).³⁵

Un romance se ha perdido: "Por las sierras d[e] Avila" (f. 84)³⁶ y tres romancillos: "So ell enzina, enzina" (f. 13), "Aquella mora garrida" (f. 147),³⁷ y "Miedo m[e] é de Chiromiro" (f. 236v-237)^{37bis} se han

35. La forma métrica de esta composición es la de un zéjel de pie quebrado:

Soy donzella enamorada,
quiero bien y soy amada;
si me llaman desposada
con él m[e] iré.

La música, según Romeu (ROMEU, 128), presenta carácter narrativo y no lírico, de ahí que se incluyera como Romance en la Tabula.

36. Al faltar el f. 84, donde debía estar escrita la composición; tan sólo conservamos el incipit, registrado como Romance en la Tabula (ROMEU, 461).

37. Las dos composiciones constan de un estribillo inicial y estrofas agrupadas en versos de cuatro, después de cada una de las cuales, muy probablemente, se cantaría de nuevo el estribillo o parte de éste:

So ell enzina, enzina;
so ell enzina.

Yo me iva mi madre,
a la romería;
por ir más devota
fuy sin compañía.
So ell enzina...

(ROMEU, 20).

¡Aquella mora garrida!
Sus amores dan pena a mi vida.

Mi madre, por me dar plazer,
a coger rrosas m[e] embía.
Moros andan a saltar
y a mí llévanme cativa.
Sus amores dan pena a mi vida...
(ROMEU, 254).

37bis. La pieza complica el esquema anterior de romancillo con refrán. En este caso, nos encontramos con tres estribillos: uno preliminar, otro que se repite cada dos versos y un tercero que se canta después de cada cuarteta:

Primer estribillo	{	Miedo m[e] é de chiromiro. ¡Ala, é! Estáse el pastor con el su ganado.
Segundo estribillo	{	¡Ala, hé, chiromiro!, miedo m[e] é. Vínosele mientes que era desposado.

clasificado como villancicos.³⁸ En total, treinta y siete romances, a los que hay que agregar el único del Cancionero Musical de la Colombina, "Olvida tu perdicción" (f. 71v); los tres del Cancionero Musical de Medinaceli, "Por ese mar d[e] [H]elesponto" (f. 3v-4), "A beinte y siete de Março" (f. 6v-7) y "Cavallero, si a Francia ides" (f. 31v-32) y los romances vihuelísticos:

- "A las armas moriscote"
(Libro de Música, f. 4;
Orphénica Lyra, f. 145);
- "Adormido se á el buen viejo"
(Silva de Sirenas, f. 20);
- "Ay de mí, dize el buen padre"
(Silva de Sirenas, f. 14);
- "Con pavor recordó el moro"
(El Maestro, f. 180-183);
- "De Antequera sale el moro"
(Orphénica Lyra, f. 145);
- "Durandarte, Durandarte"
(El Maestro, f. 78-79);
- "Durmiendo yva el Señor"
(Tres Libros de Música, f. 68-70v);
- "Enfermo estaba Antíoco"
(El Parnaso, f. 74-75);
- "En la ciudad de Betulia"
(Silva de Sirenas, f. 20);
- "Guarte, guarte, el rey don Sancho"
(Libro de Música, f. 4);
- "Israel, mira tus montes"
(Tres Libros de Música, f. 14);
- "La mañana de Sant Juan"
(Libro de Música, f. 5);
- "Los braços traygo cansados",
(Silva de Sirenas, f. 25v-26);
- "Passeávase el Rey moro"
(El Delphín, f. 66-66v;
Libro de Música, f. 6;
Orphénica Lyra, f. 163v;
Libro de Cifra Nueva, f. 56);
- "Quién huviessse tal ventura"
(Libro de Música, f. 5);
- "Sospirastes Baldovinos"
(El Maestro, f. 80-82);

Tercer
estribillo

{ Que del chiromiro
miedo m[e] é...
(ROMEY, 346)

38. Ibid., p. 513.

- "Triste estava el rey David"
(Tres Libros de Música, f. 71-71v);
- "Triste estava, muy quexosa"
(El Maestro, f. 183-184);
- "Ya cavalga Calaynos"
(Silva de Sirenas, f. 26) y
- "Ya se asienta el rey Ramiro"
(El Delphín, f. 65-66).

Los copistas fueron muy probablemente músicos que no prestaban interés a la letra, a la palabra, sino a la música. Ello explicaría la clasificación, dentro de los villancicos del Cancionero Musical de Palacio, de los tres romancillos citados, pues la repetición de un estribillo cada cuatro versos obliga a considerarlos, desde un punto de vista musical, como tales. De ahí también que, en el mismo cancionero, algunos villancicos fueran copiados en grupos de cuatro versos octosilábicos como si se tratase de romances; tal disposición da pie a considerar que una misma melodía se repetía en cada una de las estrofas, de modo similar al procedimiento utilizado para los romances:

Señora de hermosura por quien yo espero perderme, ¿qué haré para valerme deste mal que tanto dura?	} A
Vuestra vista me causó un dolor qual no pensáis, que, si no me remedáis, moriré cuitado yo.	} A
I si vuestra hermosura procura siempre perderme, no pienso poder valerme deste mal que tanto dura.	} A

(Palacio, f. 54v-55)

"Propiñán de Melión" (f. 75v-76) aparece en la Tabula del Cancionero Musical de Palacio como villancico; el hecho de que el nombre aludido en el único verso haga

referencia a ciertos poemas épicos franceses podría relacionarlo con el género lírico-narrativo del romance; ante la imposibilidad de reconocerlo como tal, evitamos su clasificación dentro de los romances.

Estos sesenta y un romances presentan dos estructuras muy definidas:

1. Romance con un solo período musical.

Dormiendo está el cavallero,
que vino muy quebrantado.
Mensajero le despierta
del sueño muy pesado.
(Palacio, f. 71v-72)

2. Romance con dos períodos musicales.

Con pavor recordó el moro
y empeçó de gritos dar:
mis arreos son las armas,
mi descanso es pelear,
mi cama las duras peñas,
mi dormir siempre es vellar,
mis vestidos son pesares
que no se pueden rasgar.
(El Maestro, f. 180-183)

A ellas debe unirse, como caso excepcional, el esquema de los tres romancillos incluidos en el Cancionero Musical de Palacio:

Romance con estribillo que se repite cada cuatro versos.

Los tres romancillos "Aquella mora garrida", "So ell enzina, enzina" y "Miedo m[e] é de Chiromiro" son el precedente de la forma de romance con estribillo y coplas, que entrarán en boga en el siglo XVII:³⁹

³⁹. Desde el punto de vista musical, el romancillo nunca se relacionó en los repertorios poético-musicales con el romance, ni en el siglo XVI ni en el siglo XVII; por ello estos tres romancillos fueron clasificados en el Cancionero Musical de Palacio entre los villancicos. El cantor comenzaba con el estribillo, seguía con la estrofa y acababa de nuevo con el estribillo, total o parcialmente, con lo cual el romance adoptaba la estructura de un villancico. Véase Miguel Querol, "El romance polifónico en el siglo XVII", Anuario Musical, X (1955); y el capítulo sobre "La forma musical del romance en el siglo XVII" en su ed. moderna de Romances y letras a tres voces

[ESTRIBILLO]
 ¡Aquella mora garrida!
 Sus amores dan pena a mi vida

[COPLA 1ª]
 Mi madre, por me dar plazer,
 a coger rrosas m[e] embía;
 moros andan a saltear
 y a mí llévanme cativa.
 Sus amores dan pena a mi vida.

[COPLA 2ª]
 El moro que me prendiera
 allende la mar m[e] embía;
 llorava quando lo supo
 un amigo que yo avya.
 Sus amores dan [pena a mi vida].

[COPLA 3ª]
 Con el gran dolor que siente,
 estas palabras dezía:
 "¡Aquella mora garrida!
 Sus amores dan pena a mi vida"
 (Palacio, f. 147)

La simplicidad de la melodía anónima con la que se recoge en el Cancionero Musical de Palacio (f. 65v) el romance más antiguo, "Alburquerque, Alburquerque" (c. 1430) sugiere que el arreglo musical debió ser compuesto muy poco tiempo después del texto. El superius se caracteriza por frases muy cortas, pocas notas, repetición de semibreves en grupos de dos notas (especialmente en las frases iniciales), tratamiento silábico del texto, falta de formas de suspensión o cadenciales (típicas de las composiciones cortesanas de finales del XV), textura homorrítmica...⁴⁰ Todo ello otorga al texto, también desde el punto de vista musical, un efecto de "arcaísmo",

(Barcelona: C.S.I.C., 1956), p. 14 y ss.

⁴⁰. Para el estudio de las melodías de los romances del Cancionero Musical de Palacio, véase la Tesis Doctoral de Judith Etzion, Op. cit.

evidente también en algunos cosantes recogidos en el Cancionero Musical de Palacio que presentan, sencillamente, una simple armonización de la melodía tradicional originaria ("Al alva venid, buen amigo", f. 5; "Pánpano verde", f. 8; "Rodrigo Martínez", f. 8; "Gritos davan en aquella sierra", f. 10...). Aunque cosantes y romances manifiesten semejanza en cuanto a su simplicidad, no pueden asemejarse en cuanto al perfil y la estructura melódica.

Este tono arcaizante puede ser también obra consciente del poeta, como ocurre con un gran número de poemas compuestos más de cincuenta años después de "Alburquerque, Alburquerque", cuando la moda era componer en el estilo polifónico cortesano. Este deseo de otorgar arcaísmo al romance se hace patente en "Por unos puertos arriva" (f. 66) de Antonio de Ribera; la composición trovadoresca imita el estilo tradicional y antiguo (con una textura homorrítmica similar al romance anterior) para expresar el sentimiento cortés.

Por el contrario, los romances compuestos por Juan del Encina ["Qué [e]s de ti, desconsolado" (f. 51v); "Yo m[e] estaba reposando" (f. 52v-53); "Mi libertad en sosiego" (f. 53v-54); "Triste España sin ventura" (f. 55v-56); "Una sañosa porfía" (f. 74v-75) y "Pésame de vos, el conde" (f. 77v-78)] manifiestan de forma evidente una clara influencia de los villancicos y canciones cortesanos de principios de siglo, no sólo porque beben del lirismo de éstos, sino también por su enriquecimiento musical. Siguiendo sus huellas, pero con una estructura melódica

aún más compleja que la de los romances de sus contemporáneos, nos encontraríamos los romances de Francisco de la Torre ["Pascua d[e] Espíritu Santo" (f. 80); "Ayrado va el gentilonbre" (f. 80v-81); "Triste, qué será de mí" (?) (f. 81v) y "Por los campos de los moros" (f. 87v)].

Podemos agrupar los romances en tres grandes grupos:

Romances tradicionales

- **Épico-nacionales**
 - "Guarte, Guarte, rey don Sancho"
 - "Ya se asienta el rey Ramiro"
- **Novelescos**
 - "Aquella mora garrida"
 - "Ayrado va el escudero"
 - "Dormiendo está el cavallero"
 - "Fontefrida, Fontefrida"
 - "Miedo m[e] é de Chiromiro"
 - "Por mayo era, por mayo"
 - "So ell enzina"
 - "Tiempo es, ell escudero"
- **Fronterizos**
 - "Alburquerque, Alburquerque"
 - "Cavalleros de Alcalá"

Romances juglarescos

- **Históricos**
 - "A beinte y siete de Março"
 - "Morirse quiere Alixandre"
 - "Rómpase la sepultura"
- **Carolingios-pseudo-carolingios**
 - "Cavallero, si a Francia is"
 - "Durandarte, Durandarte"
 - "Los braços traygo cansados"
 - "Pésame de vos, el conde"
 - ["Si d[e] amor pena sentís"]
 - "Sospirastes Baldovinos"
 - "Ya cavalga Calaynos"
- **Fronterizos**
 - "A las armas moriscote"
 - "Con pavor recordó el moro"
 - "De Antequera sale el moro"
 - "La mañana de Sant Juan"

"Pascua d[e] Espíritu Santo"
 "Passeávase el rey moro"
 "Por los campos de los moros"
 "Setenil, ay Setenil"
 "Sobre Baça estava el Rey"

• **Novelescos**

"Ayrado va el gentilhombre"
 "Quién huviesse tal ventura"

Romances cultos o trovadorescos

• **Históricos**

"Olvida tu perdiçión"
 "Triste España sin ventura"
 "Triste está la reina"
 "Yo me soy la Reina biuda"

• **Clásicos**

"Enfermo estava Antioco"
 "Por ese mar d[e] [H]elesponto"
 "Triste estava, muy quexosa"

• **Fronterizos**

"En memoria d[e] Alixandre"
 "Qué [e]s de ti, desconsolado"
 "Una sañosa porfía"

• **Sagrados**

"Está la Reyna del cielo"
 "Tierra i cielo se quexavan"

• **Bíblicos**

• **Del Antiguo Testamento**

"Adormido se a el buen viejo"
 "Israel, mira tus montes"
 "Triste estava el rey David"

• **De los Libros Deuterocanónicos o Escritos**

"Ay de mí, dize el buen padre"
 "En la ciudad de Betulia"

• **Del Nuevo Testamento**

"Durmiendo yva el Señor"

• **Novelescos**

"Amor, por quien yo padezco"
 "De la vida deste mundo"
 "De mi vida descontento"
 "Digas tú, ell amor de engaño"
 "Mi libertad en sosiego"
 "Por unos puertos arriva"
 "Quéxome de ti, ventura"
 "Yo m[e] estava reposando"

Los temas de estos romances manifiestan una
 franca preferencia por los romances fronterizos e

históricos (conmemorando acontecimientos importantes), novelescos, carolingios y pseudo-carolingios.⁴¹ Tales temas evidenciarían el gusto de la Corte por los temas caballerescos, como instrumentos de propaganda estatal y encomio de la política de Fernando e Isabel en su lucha contra los moros, igual que los primeros romances conmemoraban las victorias de Enrique IV. Al mismo tiempo, algunos de estos romances fronterizos comienzan a abandonar el tono guerrero para adentrarse en un mundo ideal y galante, en el que el moro es baluarte de los mismos ideales de valentía y generosidad que el caballero cristiano.⁴²

Los romances de tema carolingio fueron los que gozaron de mayor interés; no cabe duda de que el tono de éstos respondería mejor a la moda cortesana y a las enseñanzas del caballero, conocedor y ejecutor de la música y la poesía.⁴³ Curiosamente, aunque los romances ambientados en la antigüedad clásica reflejan el mismo carácter caballeresco de los carolingios, no tuvieron el

41. Menéndez Pidal, Romancero Hispánico, Op. cit.

42. En el plano de la ficción romanceril, era posible dotar al moro de las mismas virtudes que al caballero cristiano; los contornos espaciales y temporales quedaban difuminados y la distancia permitía la idealización; idealización que se hará aún más evidente a lo largo del siglo XVI; por ejemplo, en la amistad novelesca entre Abindarráez y Rodrigo de Narváez, es decir, el moro noble y el caballero cristiano en El Abencerraje y la hermosa Jarifa. (El Abencerraje. (Novela y Romancero; ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Cátedra, 1980).

43. "Les romances courtois, en particulier, n'ont pas cessé d'être actuels tout au long du XVI^e. siècle, comme le démontrent la faveur du public pour le Cancionero General jusqu'au 1573 et l'estime des meilleurs poètes de tout le Siècle d'Or. Ils ont contribué à façonner le "caballero" espagnol: sa ferveur amoureuse et la subtilité de ses sentiments vont de pair avec sa force d'âme et sa science dans les "combats". Aubrun, Op. cit., p. 53.

mismo éxito que estos últimos.⁴⁴

De igual forma, los romances fronterizos van cambiando de tono, desde un nostálgico ambiente guerrero: "Passeávase el rey moro" (El Delphín, f. 66-66v), "Con pavor recordó el moro" (El Maestro, f. 180-183), "A las armas, moriscote" (Libro de Música, f. 4), hasta un inspirado ambiente novelesco: "La mañana de Sant Juan" (Libro de Música, f. 5). Los romances fronterizos se irán desligando, conforme avanza el siglo y ya con el triunfo del romancero nuevo, de cualquier elemento referencial, personajes, ambientes, o sucesos conocidos.⁴⁵ Algo similar ocurre con los romances épicos "Ya se asienta el rey Ramiro" (El Delphín, f. 65-66) y "Guarte, guarte el rey don Sancho" (Libro de Música, f. 4), ambos fueron transmitiéndose oralmente a lo largo de los años y ya no guardan el carácter nacional que tuvieron en su origen; éste es sustituido por un interés novelesco y los cuatro versos de ambos romances quedan como meras alusiones o referencias.⁴⁶

44. "Respecto a los grandes temas narrativos desarrollados en la latinidad clásica, encontramos grados de elaboración romancística comparables a los que hemos encontrado respecto a los extensos temas épicos nacionales, salvo que los poemas latinos no gozaron de ninguna difusión, no tuvieron en su arreglo español no ya tradicionalidad, pero ni siquiera popularidad. Sólo hallamos tradicionalidad en los romances derivados de esos poemas. Falta, pues, aquella doble corriente tradicional que enlaza la evolución de las gestas con la de los romances de tema épico". Menéndez Pidal, Op. cit., p. 346.

45. "...se va imponiendo un lirismo libre de esos vínculos externos, que tendrá una gran difusión entrado el siglo XVII, cuando moros y cautivos han quedado arrumbados y las quejas arcádicas dejan paso a los romances de aldea y a galanterías académicas". Menéndez Pidal, Ibid., p. 345.

46. "...los romances heroicos fueron siempre los que más tardaron en hacerse de moda entre literatos, cortesanos y editores. A fines del XV, cuando sabemos que abundaban los romances del Cid, de los Infantes de Lara y demás héroes, no vemos ninguno incluido en los Cancioneros, ninguno aparece junto a los cinco novelescos cantados en 1495 por las damas de Isabel la Católica. Lo mismo más tarde: la

Como producto de los contrafacta de la época, los romances sagrados se inspiran principalmente en el Antiguo Testamento: "Historias de la Sagrada Escritura a sonada de romances viejos" (Silva de Sirenas, f. 19v). Técnica ampliamente utilizada en la época y que consiste en un trasvase profano-religioso constante a lo largo del siglo: un patrón profano, como el romance, da cabida al sentimiento religioso, impulsando perfectamente dentro de tal patrón y enriqueciendo el campo temático de los romances, en un ambiente igualmente tan clásico como el de los romances troyanos. En realidad, un mismo potencial dramático y una historia similar (mensajero del rey moro / mensajero del rey David) pueden recorrer poemas de tema tan dispar como "Passeávase el rey moro" (El Delphín, f. 66-66v) o "Triste estava el rey David" (Tres Libros de Música, f. 71-71v).

A partir de la primera mitad de siglo hay un deliberado propósito de no cultivar el romance; al menos los vihuelistas se muestran un tanto reacios a su inclusión. Daça cierra el ciclo incluyendo tan sólo un romance: "Enfermo estava Antíoco" (El Parnaso, f. 74v-75), y Fuenllana parece forzado a incorporar "...algunos romances por no incurrir en desgracia de los que son amigos deste potaje" ("Prólogo al Lector"); visión práctica para ampliar el campo de transmisión y recepción de la Orphénica Lyra.

imprensa, en la primera mitad del XVI publicó antes los romances novelescos, y sólo después se aplicó a los nacionales". Menéndez Pidal, Ibid, p. 161.

APÉNDICE 1

5 #

1. So - bre Ba - pa es - ta - ba el Rey,
 2. Mi - ra - ba las huer - tas gran - des
 3. Mi - ra - ba las tor - res es - pe - sas,
 4. Ve - te, el Rey Don Fer - nan - do,
 5. Pan - te - ne mos por diez a - ños,
 6. O - cho cien - tos de ca - ba - lo

10

Lu - nes, des - pués de yan - tar;
 Y mi - ra - ba el ar - ra - bal,
 Que no las pue - de con - tar
 No que - ras a - quí en - ver - nar,
 Mil va - cas pa - ra sa - lar;
 Pa - ra el es - ca - mu - car;

15 20

Mi - ra - ba las ri - cas tien -
 Mi - ra - ba el a - dar - ve fuer -
 Un - mo - ro tras un al - me -
 Que los fri - os des - ta tier -
 Vein - te mil mo - ro ay den -
 Ste - te cau - di - llos te - ne -
 7. Y ju - ra - men - to tie - nen fe -

25 #

das Qu'es - ta - ban en su re - al.
 te Que te - ní - a la chu - dad:
 na Co - men - go - le de fab - lar;
 ra No los po - drás com - par - tar;
 tro, To - dos de ar - mas mar;
 mos, Tan bue - nos co - mo Rol - dán,
 cho An - tes mo - rir que se dar.

Reproducción de la fotocopia entregada por el Prof. Howard Mayer Brown en su Ponencia "El lenguaje instrumental en el Cancionero Musical de Palacio". Simposio Musical sobre el "Cancionero Musical de Palacio". 100 años de la ed. de Barbieri (Palacio Real. 14-16 de diciembre de 1990).

APÉNDICE 2

falla a mi gen. Los de zera q me amays
 queire mas ben ro: vos vegao q bur lays

Este romance q se sigue de la
 manera q esta sonado el cáto:
 ba d cátar llano y la vibuela ni
 ba d y muy a pueña ni muy a
 espao. La pmera pte refiere q
 dos vezes como la letra d el ro
 mance nos muestra. y la scda por
 alli mismo

durandar re duran darte
 Quando galas o m uenciones

buca ual le ro prouado
 publi ra uas ni curdado

a cor dar se re deuri
 a go ra del conochi

a do da quel buen nepo pallado
 di por que mehas oluida do

pa la bras
pues a mas

sen li son ge ras se fio ra de vuestro gra do que
tes a gaye ros quan do fo fin de tierra do ?

si po mu dan ca bi se ba
por no su frir vi tra ge mo

ueys me lo vos caulado
ri re de ses pe ra do

Este romace que se sigue de la manera que
aqui esta sonado. el cantor ha de cantar llano
y la vihuela ha de ytarñida con vn cõpas mny
a espacion mny apriesa. lo q de musica
se sigue despues d las finales es pa solo rañer
y ha d callar la boz allí dõde acaba la cifra co
lorada. y regios en todo como en el romance
pasado.

1. A beinte y siete de Março

[Juan de Leyva]

Sólo la primera estrofa del Romance de Juan de Leyva [se desconoce quién fue este autor que Durán, en su Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII (B.A.E., II, p. 34, 963), sitúa en el reinado de Enrique IV o los Reyes Católicos] a la muerte de Don Manrique de Lara (primogénito de don Pedro Manrique, duque de Nájera), que se distinguió notablemente por sus hazañas bélicas, muriendo en 1493 en Barcelona (v. 4: "en Barçelona la grande/ grande llanto se hazía").

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Medinaceli, f. 6v-7.**OTRAS FUENTES**

- Cancionero General, Valencia, 1511, cxxxv.
Valencia, 1514, cxiiii.
Toledo, 1517, cx.
Toledo, 1520, cx.
Toledo, 1527, cx.
Sevilla, 1535, ciiii.
Sevilla, 1540, ciiii.
Anvers, 1557, ccvii.
Anvers, 1573, ccvii.
- Cancionero de Romances, Enveres, s. a., 250.
- Romances, s. l., 1550, ccli.
- Cancionero de Romances, Envers, 1550, 250.
Anvers, 1555, 250.
Anvers, 1568, 250.
Lisboa, 1581, 250.
- Primera Silva, Zaragoza, 1550, clix.
- Silva. Barcelona, Borin, 1550, cxlix.
Barcelona, Cortey, 1552, cxlix.
- Silva recopilada. Barcelona, 1561, 167.
- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 - pl. 870: Espejo de enamorados
Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes
dezires de diversos autores... Comiençan los romances y glosas: (...) "A veynte y siete de março / la media noche sería". Romance de Juan de Leyva a la muerte de don Jorge Manrique de Lara.
 - pls. 1038 y 1039: Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances: (...) A veynte y siete de março / la media noche sería". Romance de Juan de Leyva a la muerte de don Jorge Manrique de Lara.

2. A las armas, moriscote

BERNAL

Menéndez Pidal (Romancero Hispánico, XII, 16) relaciona el romance con acontecimientos ocurridos en 1496. Un grupo de franceses -con el pretexto de ir en peregrinación a Santiago de Compostela- entran en Castilla, mientras el rey Fernando se prepara en Gerona para recibir el ataque del ejército francés de Carlos VIII. La reina Isabel, piadosamente, permitió el paso de los peregrinos.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f. 4.

B. Orphénica Lyra, f. 145.

OTRAS FUENTES

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos, .pl. 703: Aquí comienza un romance con su glosa trobado por el de Moriscote aplicado a otro mejor sentido... Duque de T'Serclaes de Tilly.

CONTEXTOS

B. Dos versos más.

VARIANTES

	A.	B.
v. 3:	"que se te entran los franceses"	"los franceses son entrados"

CORRESPONDENCIAS

- Parodia del romance (ver Menéndez Pidal, La leyenda de los Infantes de Lara, Madrid, 1896).

3. Adormido se á el buen viejo

Historia bíblica del profeta Elías, que huyó por el desierto porque le quería matar Jezabel "a causa que el avía muerto todos sus prophetas" (Libro de los Reyes, I, 19).

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 20.

Única fuente conocida.

4. Alburquerque, Alburquerque

El romance, que puede ser fechado en 1430, alude a la resistencia que en el castillo de Alburquerque mostraron los infantes de Aragón don Enrique y don Pedro al rey Juan II.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 65v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 106.

CONTEXTOS

Romance más antiguo del que se conserva la música.

CORRESPONDENCIAS

- Galíndez de Carvajal, Crónica del rey Juan II.

5. Amor, por quien yo padezco Diego FERMOSELLE

Imprecación lírica contra el amor, que favorece al mal servidor y, en cambio, al fiel amante lo olvida.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 57v-58.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 88.

6. Aquella mora garrida

GABRIEL "el Músico"
(¿=Gabriel Mena?)

Romance de cautivos en boca de una mujer.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 147.

[B. De Musica Libri Septem, 327.]

Únicas fuentes conocidas. Vid. ROMEU, 254.

CONTEXTOS

A. Romance-villancico. Figura como villancico en la Tabula, ya que la repetición del estribillo cada cuatro versos implica esa estructura musical.

B. "Notissimae cantilenae".

CORRESPONDENCIAS

- Con el estribillo "D[e] aquella morica garrida".
Vid. FRENK, Corpus, 497A y 479B.

7. "Ay de mí, dize el buen padre"

Lamentación de Matatías que, desobedeciendo las órdenes de Antioco y retirado al monte con sus hijos Juan, Simón, Judas, Eleazar y Jonatán, contempla impotente la destrucción de Jerusalén (Libro de los Macabeos, I, 2).

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 14.

Única fuente conocida.

8. Ayrado va el escudero

Descripción de un escudero errante.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 70v-71.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 117.

9. Ayrado va el gentilonbre

Francisco de la TORRE

Dolor del amante ante la pérdida y renuncia definitiva del amor.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 80v-81.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 137.

10. Cavallero, si a Francia is

Las quejas de Melisenda en su cautiverio constituyen un fragmento del romance de don Gayferos, que se incluye en las dos versiones principales: "Asentado está Gayferos" (Cancionero de Romances, f. 55-65) y "La amante desconfiada y celosa" (Romancero General, I, 319).

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 68v-69.

B. Medinaceli, f. 31v-32.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 113.

CONTEXTOS

A. Son los vv. 4-8 incluidos en el romance "Si d[e] amor pena sentís".

B. Sólo cuatro versos, correspondientes a los vv. 3-6 de Palacio. Distinta música.

[En Elvas, II, f. 6v-7v, sin música.]

VARIANTES

	A.	B.
v. 1:	"Cavalleros"	"Cavallero"
	"is"	"ides"
v. 3:	"amiga"	"esposa"
v. 4:	"encomendar"	"a encomendar"

11. Cavalleros de Alcalá

Lope MARTÍNEZ

Referencia a sucesos de 1434, y alusiones geográficas a Málaga.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 62v-63.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 100.

CORRESPONDENCIAS

- Con el romance "Caballeros de Moclín" (Cancionero de Romances, Envers, 1550, 192 y eds. ss.).

12. Con pavor recordó el moro**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. El Maestro, f. 180-183.

OTRAS FUENTES

No hemos encontrado, aparte de A., ninguna otra fuente conocida que haga referencia a los dos primeros versos del romance:

"Con pavor recordó el moro
y empeçó de gritos dar".

A partir del tercer verso: "Mis arreos son las armas":

- Cancionero de Romances, Enveres, s. a., 252 y eds. ss.

- Romances, s. l., 1550

- Primera Silva, Zaragoza, 1550, clxxvii.

- MONINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos,

- pls. 434 y 435: Glosa nuevamente trobada por Luys de Peralta, sobre el Romance de Fajardo (...)
Síquese el Romance "Mis arreos son las armas..."

- Don Quijote I, 2. Dice don Quijote al ventero:

"Para mí, señor castellano, cualquier cosa
basta, porque

mis arreos son las armas
mi descanso el pelear, etc."

Y responde el ventero:

"Según eso, las camas de vuestra merced
serán duras peñas, y su dormir siempre
velar".

CONTEXTOS

Milán cambia los últimos cuatro versos o segunda parte del romance:

"Bolveréys al principio y acabaréys el
romance donde acaba la primera parte,
cantando esta letra que se sigue y regíos
como agora hos digo y no como al principio
del romance os dixen en su declaración" (f.
183).

La letra que se sigue es:

No dexando cosa avida
de quanto puedo matar,
hasta que halle la muerte
que amor no me quiere dar.

CORRESPONDENCIAS

- Con A las armas moriscote.
- Con el romance de "Mariana y el moro Galván".

13. De Antequera sale el moro

Miguel de FUELLELLANA-Cristóbal de MORALES

Referencia a la toma de Antequera en 1510.

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Orphénica Lyra, f. 145.**OTRAS FUENTES**

- Cancionero de Romances, Enveres, s. a. (180) y eds. ss.
- Pliego S, Salamanca, c. a. 1541, XIII.
- Primera Silva, Zaragoza, 1500 (ciii) y eds. ss.
- Sepúlveda. Romances, Alcalá, 1563 (64) y eds. ss.
- Cancionero de Nuestra Señora, Barcelona, 1591.
- MONINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos,
 • pl. 630, 684 y 1072: Aquí comienzan tres romances (...). El tercero es el Romance que dize "De Antequera partió el moro"...
- pl. 736: El romance muy antiguo y viejo del moro Alcayde de Antequera, nuevamente emendado (...) con una glosa de Christóval Velázquez de Mondragón...

CORRESPONDENCIAS

- Con el romance **Passeávase el rey moro:**
 Las cartas echó al fuego
 y al mensagero matara.
- Glosa "a lo divino": Romance que dize De Calvario sale el demonio:
 De Calvario sale el demonio,
 de Calvario ya salía,
 cartas llevaba en su mano
 cartas de mensagería.
 (Primera Silva, Zaragoza, 1550 (x) y eds.)

14. De la vida deste mundo

Tema de la fugacidad de la vida.

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 72v-73.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 121.**15. De mi vida descontento**

Alegoría amorosa.

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 73v-74.Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 123.

16. Digas tú, ell amor d[e] engaño

Contrahechura trovadoresca del romance de Lanzarote:
"Tres hijuelos había el rey".

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 66v-67.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 109.

CORRESPONDENCIAS

- Cuatro primeros versos contrafacta de una parte del romance de Lanzarote "Tres hijuelos había el rey": "Dígasme tú, el ermitaño..." (Cancionero de Romances, 1550 (242) y eds. ss.).
- Romance de Cumillas "contrafaciendo al de "Digas tú, el hermitaño": "Dígasme tú, el pensamiento" (Cancionero General, Valencia, 1511 (cxxxx) y eds. ss.; Cancionero de romances, Envers, s.a. (28) y ss.; Romances, s. l., 1550; Primera Silva, Zaragoza, 1550 (clxxiii) y eds. ss.). Vid. MOÑINO, La silva de romances de 1561, p. 541.
- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 - pl. 654: Aquí comienan ciertos romances con glosas y sin ellas... Otro romance contrahaziendo al de - "Digas me tú, el hermitaño": (...) "Digas me tú, el pensamiento / que sostienes triste vida". Otro romance. Hecho por Cumillos contrahaziendo al de: "Digas me tú, el hermitaño".
 - pl. 1007: Romance de Durandarte con la glosa de Soria y otros diversos romances: (...) "Dígasme tú, el pensamiento / que sostienes triste vida". Romance hecho por Cumillas contra haziendo al que dize: "Digas me tú, el hermitaño".

17. Dormiendo está el cavallero

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 71v-72.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 119.

18. Durandarte, Durandarte

Francisco MILLÁN
Luy MILÁN

El texto de este romance no tiene que ver con la historia de la liberación de Melisendra (argumento que sirve de base a Cervantes en el célebre "Retablo de Maese Pedro"); en este caso, el caballero expresa el dolor ante el desamor de su dama.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 290v.

B. El Maestro, f. 78-79.

20. En la ciudad de Betulia

Historia de Judith, que siendo viuda degolló a Holofernes para liberar a su pueblo que estaba cercado (Judith, cap. XVI).

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 20.

Única fuente conocida.

21. En memoria d[e] Alixandre Juan ANCHIETA

El romance hace referencia a la embajada del Gran Turco a los Reyes Católicos, cuando en el verano de 1489, don Fernando tenía sitiada la ciudad de Baza.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 76v-77.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 130.

CORRESPONDENCIAS

- Crónicas de Bernáldez, Pulgar y Palencia.

22. Enfermo estaba Antioco**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. El Parnaso, f. 74v-75.

Única fuente conocida.

23. Está la Reyna del çielo

Romance sobre el dolor de la Virgen ante la Pasión de su Hijo.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 78v-79.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 133.

24. Fonte frida, fonte frida

Encuentro del ruiseñor (el caballero) y la tórtola (la pastora) en la fuente.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 82v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 142.

CORRESPONDENCIAS

- Cuatro versos contrahaciendo el romance, atribuidos a Fernández de Heredia por Milán en El Cortesano.

25. Guarte, guarte, el rey don Sancho

Arias Gonzalo advierte al rey don Sancho de la traición de Bellido Dolfos.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f.4.

OTRAS FUENTES

- Cancionero de Romances, s. a. (148) y eds. ss.
- Primera Silva, Zaragoza, 1550 (159) y eds. ss.

CORRESPONDENCIAS

- Con el romance "Rey don Sancho, rey don Sancho" que se conocía en prosa hacia 1300 y que aparece en una refundición hecha en Toledo hacia 1465-1470: Sumario del despensero de la reina Leonor, mujer de Juan I; Ms. de la Biblioteca Real, f. 13v (descrito en Crónicas Generales por Menéndez Pidal, 1918, p. 199 y ss.).
- MOÑINO: Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 . pl. 1075: Síguense tres romances (...) Y el otro que dize. "Rey don Sancho, rey don Sancho / quando en Castilla reynó"...: "Rey don Sancho, rey don Sancho / quando en Castilla reynó". Otro romance.

26. Israel, mira tus montes

Lamentación de David por la muerte de Saúl y sus tres hijos, Jonatán, Abinadab y Melquisúa (Samuel, I, 31).

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 14.

OTRAS FUENTES

- Sepúlveda. Romances, Medina, 1576, 269.
- Silva recopilada, Barcelona, 1561.
- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 . pls. 680, 681 y 682: Aquí comiençan seys romances (...). El quinto del rey Saúl...;
 . pl. 855: Aquí hallarás lector con que trances las dulces ficiones de vana mesura quando tu juizio en alto abalances (...) Romance de los Montes de Gelboe.

27. La mañana de Sant Juan

Descripción inicial de la fiesta mora el día de San Juan.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f.5.

B. Orphénica Lyra.

OTRAS FUENTES

- Sepúlveda, Romances, Anvers, s. a. (208) y eds. ss.
- Segunda Silva, Zaragoza, 1550 (lxxvi) y eds. ss.

- López de Ubeda, Cancionero, 1579 y eds. ss.
- Timoneda, Rosa Española, 1573.
- Pérez de Hita. Historia, 1595.
- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos,
 • pls. 679, 683, 919: Aquí comiençan seys romances. El primero de la mañana de Sant Joan...
 pl. 1010: Romance de la hermosa Xarifa y Abindarráez, que comiença "La mañana de Sant Juan..."
 • pl. 1079: Síguese un caso muy notable, el qual acaesció a Bernardo del Carpio la mañana de Sant Juan, yendo a buscar sus aventuras. Sobre que halló unas damas, a a las quales se les hazía muy grande agravio y las desagravió...

CONTEXTOS

B. "Romance viejo para guitarra".

CORRESPONDENCIAS

- Ciclo de romances de Jarifa y Abindarráez.

28. Los braços traygo cansados Francisco MILLÁN

Alusión a la muerte de don Beltrán.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 291.
- B. Barcelona, f. 142 [f. 144].
- C. Alonso Núñez, f. 66v-68.
- D. Silva de Sirenas, f. 25v-26.
- E. Recopilación, f. 27v.
- [F. De Musica Libri Septem, 384.]

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 446.

CONTEXTOS

- B. Sólo incipit.
- D. y E. Sólo cuatro primeros versos.
- F. Sólo dos primeros versos.

VARIANTES

	A.	D.	E.
v. 1:	"trayo"	"traygo"	"traygo"
v. 2:	"fallo todos"	"vi a todos"	"vide a todos"
v. 3:	"no fallo a don Rreynalte"	"y no hallo a don Beltrán"	"y no vide a don Beltrán"

CORRESPONDENCIAS

- Con los romances:
 "Por la matanza va el viejo" y
 "En los campos de Alventosa"
 (Cancionero de Romances, Enveres, s. a. (188) y eds. ss.; Romances, s. l. (cxcviii); Primera Silva, Zaragoza, 1550 (xcix) y eds. ss.; Sepúlveda. Romances, Alcalá, 1563 (79) y eds. ss; Diccionario

de pliegos sueltos poéticos, 772-774, 1050, 1051 y 29 respectivamente).

29. **Mi libertad en sosiego** Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

Romance de alegoría amorosa.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 53v-54.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 79.

CONTEXTOS

Al final como deshecha el villancico "Si amor pone las escalas" (también incluido en Cancionero Musical de Palacio, f. 107v-108).

CORRESPONDENCIAS

- Vid. ROMEU, 79.
- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 - pl. 206: Damiani Franci. Glosa de "Mi libertad en sosiego".
 - pl. 771: Comiença el romance del rey Ramiro, con su glosa...Año 1564: (...) "Los grandes a los menores / siempre los quieren comer". [Glosa de: "Mi libertad en sossiego / mi corazón descuydado"].
 - pl. 1007: Romance de Durandarte con la glosa de Soria: "(...) "Mi libertad en sossiego / mi corazón [sic] descuydado". Otro romance hecho por Juan del Enzina".
 - pl. 1021: Romance del conde Dirlos (...). Y una glosa de "Mi libertad en sosiego". Año 1562.
 - pl. 1072: Síguense tres romances (...). Y una glosa que dize: "Mi libertad en sossiego": "Los grandes a los menores / siempre los quieren comer". Glosa de "Mi libertad en sossiego".

30. **Miedo m[e] é de Chiromiro** Antonio de CÓRDOBA

Quejas de una mujer a su esposo, pastor, por el abandono en el que la tiene.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 236v-237.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 346.

CONTEXTOS

Romance-villancico. Figura como villancico en la Tabula, ya que la repetición del estribillo cada cuatro versos implica esa estructura musical.

31. Morir se quiere Alixandre

Referencia a la Muerte de Alixandre.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 67v-68.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 111.

CORRESPONDENCIAS

- Jerónimo de Pinar, Juego de naipes (c. 1495):
y un romance por canción
que publica la pasión
de la Muerte d'Alixandre

32. Olvida tu perdicción

FUENTES

A. Colombina, f. 71v.

Única fuente conocida.

33. Pascua d[e] Espíritu Santo Francisco DE LA TORRE

Conmemoración de la festividad del Corpus, el 2 de junio de 1485, después de la rendición de Ronda en 1485.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 80.

Única fuente conocida.

34. Passeávase el Rey moro

Llanto de Boabdil por la pérdida de Granada.

FUENTES

A. El Delphín, f. 66-66v

B. Libro de Música, f. 6.

C. Orphénica Lyra, f. 163v.

D. Libro de Cifra Nueva, f. 56.

OTRAS FUENTES

- Cancionero de romances, Envers, s. a. (183) y eds. ss.
- Primera Silva, Zaragoza, 1550 (cvi) y eds. ss.
- Cancionero General, 2ª ed., 1552.
- Silva recopilada, Barcelona, 1561.
- Sepúlveda. Romances, Alcalá, 1563 (71) y eds. ss.
- Timoneda. Rosa Española, 1573.
- Pérez de Hita. Las guerras civiles de Granada, 1595.

CONTEXTOS

D. Sólo instrumental.

VARIANTES

A.	B.	C.
v. 3: "cartas le fueron venidas"	"cuando le vinieron nuevas"	"cartas le fueron venidas"
v. 4: "como Alhama"	"que Alhama"	"como Alhama"

CORRESPONDENCIAS

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 - pls. 419 y 420: Romance nuevamente glosado por Pedro de Palma, natural de (É)cija, en el qual se trata la triste y lamentable nueva que le dieron al rey moro passeándose por Granada de cómo los christianos le avían ganado Alhama...;
 - pl. 508: Granate. Glosa del romance de "Paseábase el rey moro";
 - pl. 538: Aquí comiençan unos disparates, compuestos por Gabriel de Saravia, muy graciosos y apazibles. Los primeros van glosando el romance de "Passeávase el rey moro por la ciudad de Granada", nombrando muchos grandes de Castilla...;
 - pl. 891: Glosas de los romances de "O Belerma". Y las de "Passeávase el rey moro" (...) Todas hechas de disparates.

35. Pésame de vos, el conde

Juan del ENCINA

Fragmento del romance del "Conde Claros de Montalván":
"Media noche era por filo"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 77v-78.
- B. El Delphín, 22 diferencias.
- C. Tres Libros de Música, 12 diferencias.
- D. Silva de Sirenas, 123 diferencias.
- E. Libro de Música, 37 diferencias.
- F. Libro de Cifra Nueva, 5 diferencias.
- [G. De Musica Libri Septem, 342.]

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 131.

CONTEXTOS

B. C. D. E. y F. Sólo diferencias instrumentales.

CORRESPONDENCIAS

- Quedó, según Correas, como refrán del cantar viejo, Vocabulario, 392a.
- Con el romance "Mas envidia hé de vos, conde" (Cancionero General, Valencia, 1511 (cxxxix) y eds. ss.; Cancionero de romances, Envers, s. a. (91) y eds. ss.; Romances, s. l., 1550 (xcvi); Dechado de galanes; Segunda parte del Cancionero General, 1552 (xxxviii)) de Lope de Sosa, cuya deshecha es el

villancico que se incluye también en el Cancionero Musical de Palacio: "Alça la boz, pregonero" (f. 88).

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos: pl. 654: Aquí comienzan ciertos romances con glosas y sin ellas y este primero es el del Conde Claros con la flosa de Francisco de León: "Pésame de vos, el conde / porque assí os quieren matar".

36. Por ese mar d[e] [H]elesponto

Romance relacionado con la Leyenda de Heros y Leandro.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 3v-4.
Única fuente conocida.

CORRESPONDENCIAS

- Con el romance "Por el brazo de Helesponto" (Silva Recopilada, Barcelona, 1561 (178) y eds. ss.).

37. Por las sierras d[e] Avila (?)

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 84.

CONTEXTOS

Pieza perdida. Figura en la Tabula entre los Romances.
Vid. ROMEU, 461.

38. Por los campos de los moros Francisco de la TORRE

Guerra de Granada.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 87v.
Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 150.

39. Por mayor era, por mayo

Romance de "El prisionero".

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 56v-57.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 85.

CORRESPONDENCIAS

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
• pl. 1051: Romance que dize "Por la matança va el viejo... E otras coplas. Y una glosa sobre otro

romance: (...) "En mi desdicha se cobra / nuevo dolor que me esmalta". Glosa de "Por mayo era, por mayo". [La glosa comienza: "Que por mayo era, por mayo / quando las calores son"].

CONTEXTOS

[En Elvas, II, f. 17v-20, sin música. Glosa].

40. Por unos puertos arriba Antonio de RIBERA
[Juan del Encina]
Romance de desesperación amorosa.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 66.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 107.

41. Propiñán de Melión (?)

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 179.

Vid. ROMEU, 519.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

42. Qué [e]s de ti, desconsolado Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

El romance alude a la rendición de Granada, el 2 de enero de 1492.⁴⁷

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 51v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 74.

43. Quéxome de ti, ventura Pedro LAGARTO

Imprecación amorosa.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 58v-59.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 90.

⁴⁷. Según Danièle Becker, el romance es una "cantiga de escarnio" disfrazada de lamento al "estilo morisco". Vid. "Una alegoría musical de moros y cristianos en Juan de la Encina" en De Musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló (Santiago de Compostela, 1990), I, pp. 211-218.

44. Quién huviessse tal ventura

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f. 5.

OTRAS FUENTES

- Cancionero de Romances, Enveres, s. a. (192) y eds. ss.
- Romances, s. l., 1550 (cciii).

CORRESPONDENCIAS

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 .pl. 880: Glosa agora nuevamente compuesta a un romance muy antiguo (...) y el romance del infante Arnaldos...: (...) "Quién oviesse tal ventura / sobre aguas de la mar". Otro romance del infante Arnaldos".
- Con el romance "Quién uviesse tal ventura / en averse de casar":
 MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 .pl. 408-410: Romance nuevamente hecho por Andrés Ortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la reyna de Bohemia: "Quién oviesse tal ventura / en averse de casar".
- MOÑINO: Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 .p. 1169: [Fragmento de un pliego suelto del cual sólo se conserva una hoja]: "Quién tuviesse [sic] tal venturura [sic]. Villancico".

45. Rónpase la sepultura

Sobre la penitencia del último rey godo don Rodrigo.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 64v-65.

Unica fuente conocida. Vid. ROMEU, 104.

46. Setenil, ay Setenil

Toma del castillo de Setenil el 5 de Septiembre de 1484, y alude a la creencia de la liberación de los Santos Lugares por los Reyes Católicos.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 85.

Unica fuente conocida. Vid. ROMEU, 143.

CONTEXTOS

Sin música.

[Si d[e] amor pena sentís
Vid. Cavallero si a Francia is]

47. Sobre Baça estaba el rey

El romance narra la estancia del rey en Baza, septiembre-octubre de 1489. Peculiar característica de los romances moriscos de mirar la guerra desde el lado del enemigo.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 79v.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 135.

48. So ell enzina, enzina

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 13.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 20.

CONTEXTOS

- Romance-villancico. Figura como villancico en la Tabula, ya que la repetición del estribillo cada cuatro versos implica esa estructura musical.

49. Sospirastes Baldovinos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 80-82.

CORRESPONDENCIAS

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 . pl. 881: Glosa al romance que dice "Sospirastes Valdouinos";
 . pls. 892, 893, 894 y 895: Glossas de los romances que dizen "Cata a Francia Montesinos" y la de "Sospirastes Valdovinos". Y ciertas coplas hechas por Juan del Enzina...

50. Tiempo es, ell escudero

Romance de "La infanta seducida".

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 86.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 146.

CORRESPONDENCIAS

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 . pl. 318: Sigue se un romance que dize: "Tiempo es, el cavallero": glosado nuevamente...: (...) "Tiempo es, el cavallero, / tiempo es de andar de aquí";
 . pl. 772-774: Comiençan ciertos romances con sus glosas nuevamente hechas (...): (...) "O fortuna, que enojada/ estás de ver mis dulçores" [Glosa de:

"Tiempo es, el cavallero / tiempo es de yr de aquí";
 pl. 784: Coplas contra las rameras, con otras muchas obras...: (...) Glosa "hecha a modo de Disparates de Tiempo es, el caballero, nueva y de pasatiempo": "En danza mil putas viejas / a modo de Celestina...";
 pl. 846 y 847: Disparates muy graciosas y de muchas suertes nuevamente hechos...: (...) "En dança mil putas viejas / a modo de Celestina". Glosa de "Tiempo es, el canallero", [sic] nueva y de pasatiempo.
 pl. 1089: "Tiempo es, el cavallero", con glosa en coplas: "O ventura que enojada / eres de ver mis dulçores / qué haré".

51. Tierra y çielos se quexavan

Pasión de Cristo.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 61v-62.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 97.

52. Triste España sin ventura

Juan del ENCINA
 [Juan del Encina]

Llanto por la muerte de don Juan, acaecida el 4 de octubre de 1497.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 55v-56.

Vid. ROMEU, 83.

OTRAS FUENTES

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 . pl. 180: La dolorosa muerte del Príncipe don Juan de gloriosa memoria: hijo de los muy católicos Reyes de España, Don Fernando el quinto y Doña Ysabel la tercera deste nombre. Tragedia trobada por Juan del Enzina: (...) "Triste España sin ventura, / todos te deven llorar". Romance.

53. Triste está la reyna

Antonio de CONTRERAS

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 86v-87.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 148.

54. Triste estaba el rey David

El planctus de David por la muerte de Absalón (Samuel, II, 19).

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 71-71v.

OTRAS FUENTES

- Primera Silva, Zaragoza, 1550 (xxxvi) y eds. ss.

CORRESPONDENCIAS

- Con los romances:
 " Llanto haze el rey David" (Cancionero de romances, Envers, 1550 (298) y eds. ss.) y
 " Con rabia está el rey David" (Cancionero de Romances, Envers, 1550 (299) y eds. ss.; Segunda parte del Cancionero General, Zaragoza, 1552, cxxiii).
- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 • pl. 855: Ego sum qui peccavi. Aquí hallarás, lector, con que trances las dulces ficiones de vana medida, quando tu juyzio en alto abalances...: "Triste estaba el rey David, lleno de angustia y pasión". Romance segundo.

55. Triste estaba, muy quexosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 183-184.

OTRAS FUENTES

- Cancionero de Romances, Enveres, s. a. (211) y eds. ss.
- Romances, s. l., 1550 (ccxxiii).
- Primera Silva, Zaragoza, 1550 (cxxxii) y eds. ss.
- Sepúlveda. Romances, Granada, 1563 y eds. ss.

GLOSAS

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 • pl. 505: Alonso de Proaza [Alonso de Salaya]. Romance de la reyna troyana y otro de Amadís;
 • pl. 506: Romance de la reyna Troyana glosado: y un Romance de Amadís, hecho por Alonso de Salaya. Con dos romances de Gayferos en los quales se contiene cómo mataron a don Galuán.

56. Triste, qué será de mí (?) Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 81v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 140.

CONTEXTOS

Sólo se transcribe una cuarteta y en la Tabula se adscribe a los Romançes.

57. Una sañosa porfía

[Juan del Encina]

Hechos de la guerra de Granada, entre 1486 y 1489.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 74v-75.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 126.

58. Ya cavalga Calaynos

Historia del moro Calañnos, quien promete a la infanta Sevilla ir a París y traer, en prueba de amor, tres cabezas de los Doce Pares de Francia. Sin embargo, será Roldán el que consiga la cabeza de Calañnos.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 26.

OTRAS FUENTES

- Cancionero de Romançes, Enveres, s. a. (92v) y eds. ss.
- Tercera Silva, Zaragoza, 1551 (cxxxiii) y eds. ss.
- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 - pl. 1028 y 1031: Romance del moro Calaynos, de cómo requería de amores a la infanta Sevilla y ella le demandó en arras tres cabeças de los doze pares: "Ya cavalga Calaynos, / a sombra de una oliva".

CONTEXTOS

"Al tono de". Fantasía II de El Delphín.

CORRESPONDENCIAS

- En un episodio del Quijote, éste señala que es mal agüero oír al labrador cantando el romance de la derrota de Roncesvalles, y le contesta Sancho:
 - "...pero ¿qué hace a vuestro propósito la caza de Roncesvalles? Así pudiera cantar el romance de Calañnos, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio".
- Poema francés Fierabrás en su versión provenzal.

59. Ya se asienta el rey Ramiro

Alude al rey Ramiro II el Monje.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Delphín, f. 65-66.

OTRAS FUENTES

- Cancionero de Romances, Enveres, s. a. (232) y eds. ss.
- Primera Silva, Zaragoza, 1550 (214) y eds. ss.

CORRESPONDENCIAS

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 - pl. 771: Comienza el romance del rey Ramiro con su glosa (...). Año 1564.
 - pl. 1035: Romance del rey Ramiro con su glosa.
 - pl. 1072: Síguense tres romances (...) otro que dize "Ya se sienta el rey Ramiro con su glosa": "Pues en los casos de amores / no puedo medio hallar... Composición n. 36 del MS add. 10432 del British Museum (antes de 1471), imitación o contrahechura del romance "Ya se asienta el rey Ramiro".

60. Yo m[e] estava reposando

Juan del ENCINA

[Juan del Encina]

El romance alude al dolor del enamorado y su deseo de muerte.

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 52v-53.Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 77.**CONTEXTOS**

[Elvas, f. 9v sin música.]

CORRESPONDENCIAS

- MOÑINO, Diccionario de pliegos sueltos poéticos:
 - pl. 420: Romance nuevamente glosado (...) con un romance de Juan del Enzina: (...) "Yo me estava reposando, / dormiendo como solía". Romance de Juan del Enzina;
 - pl. 598: Este es el pleyto de los judíos con el perro de Alva (...) E un romance de Juan del Enzina: (...) "Yo me estava reposando". Romance de Juan del Enzina;
 - pl. 936: Libro en el qual se contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas...: (...) "Yo me estava reposando / durmiendo como solía". Otro romance.

61. Yo me soy la reyna biuda

Últimos días de la reina viuda doña Isabel, madre de Isabel la Católica, en su retiro de Arévalo.

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 69v-70.Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 116.

- **VILLANCICOS**

La canción cortés y el romance van abriendo nuevos caminos en la lírica renacentista, influidos por otro género de gran aceptación en la época: el villancico, que experimenta un proceso paralelo de renovación. Bajo el término villancico, los cancioneros musicales recogen cualquier composición poético-musical con un refrán o estribillo liminar, de dos o más pies, que se glosa en una o varias estrofas (ya hemos señalado en el capítulo I. **REPERTORIOS POÉTICO-MUSICALES** cómo los poetas de la corte empezaron a cultivar el villancico a finales del siglo XV, suplantando a la canción cortesana); por otra parte, bajo el epígrafe de canción, los compositores suelen incluir villancicos (Silva de Sirenas, f. 89: Canción. "Teresica hermana"), o composiciones de forma más evolucionada, sin estrofas glosadoras, de carácter más conceptual y de hechura cortesana, copia o herencia de la chanson francesa o el madrigal italiano (Silva de Sirenas, f. 42v: Canción. "Quién me otorgase, señora").

Gracias a que los compositores acudieron a la abundancia de material vivo que el pueblo creaba y transmitía, hemos conservado multitud de composiciones tradicionales que, de otro modo, se hubieran perdido. Composiciones que no responden sólo al gusto de la primera

mitad del siglo XVI, sino que se remontan a una tradición más antigua y que, en algunos casos, perviven hasta hoy. Por ejemplo, el villancico "De los álamos vengo, madre" era un "cantarcillo viejo y muy celebrado" (FRENK, 309A) cuyo rastro puede seguirse actualmente en Salamanca con una ligera variante (corre el aire en lugar de los meneas el aire): "De los álamos vengo, madre, / de ver cómo corre el aire..." y cuya versión con copla: "De los álamos de Sevilla, / de ver a mi linda amiga, / de ver cómo los meneas el ayre" sigue existiendo en Marruecos como "cantar de boda sefardí" (FRENK, 309B).

A pesar de que la mayor parte de la antigua lírica tradicional se ha conservado desprovista de la música, en su origen se concibió para ser cantada o cantada y bailada.¹ Los compositores trabajan sobre temas conocidos, pasando o no por "la pluma" de los poetas, transformándolos en composiciones polifónicas y fijándolos por medio de la escritura. Los músicos y poetas cortesanos renacentistas lograron dignificar una materia popular, y al mismo tiempo consiguieron, por vez primera, popularizar una materia cortesana,² pues muchas de sus obras se musicaron y se transmitieron musicalmente antes incluso de que la imprenta las fijara por escrito. Los villancicos en los repertorios poético-musicales de la época inciden en uno de los aspectos más importantes de

1. Daniel Devoto, "Sobre la música tradicional española", Revista de Filología Hispánica, V (1965).

2. Vid. Margit Frenk, "Dignificación de la lírica popular en el siglo de Oro" en Estudios sobre lírica antigua (Madrid: Castalia, 1978), pp. 47-80 y Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI (Madrid: Cátedra, 1984), I, pp. 159-160.

la poesía renacentista: la renovación poética, en una continua mezcla entre lo culto y lo popular tanto en su realización por escrito como en su transmisión musical (doblemente destacable, pues la música no sólo amplía el campo de recepción del poema, sino que conlleva, al permitir una mejor fijación en la memoria, una mayor difusión).

Los villancicos musicados desarrollan, básicamente, dos estructuras tradicionales: el zéjel y el cosante.

El ZÉJEL, sistema de versificación popular de los árabes, presenta en su forma más sencilla:

- un pareado por estribillo:

a a
 - sobre éste se componían estrofas con mudanza:

b b b o c c c
- y vuelta, que tenía la misma rima del primer verso del estribillo, y que exigía la repetición del mismo por un coro:
- a

Ante la irrupción del romance y del villancico, los últimos vestigios de los cantares paralelísticos se mantienen en juegos infantiles, danzas de aldea, ceremonias populares...³ El COSANTE, "que coincide con

³. Margit Frenk, "Supervivencias de la antigua lírica popular" en Estudios..., Op. cit., pp. 81-112. Son villancicos de estructura zejelesca, por ejemplo:

Calabaça.	a
No sé, buen amor, qué te faça.	a
No te puedo más fazer,	b
por rrazón del bien querer,	b
qu'en la boca te meter	b
igualmente con mi taça.	a
Qu[e] el Señor que te crió	c
tan bruñida te sacó,	c
qu[e] en ti sola no dexó	c
un pelo ni una rraça.	a
(...)	

(Palacio, f. 145v-146).

la antigua bailada paralelística o encadenada de la primitiva lírica gallega y portuguesa"⁴, se convierte, en un primer momento, en un fragmento bastante adulterado del cosante originario perdido y posteriormente en una composición autónoma. En el siglo XVI, este cosante tardío se ha fundido con el villancico, cuya estructura es equivalente:

- cabeza o estribillo y
- dísticos o trísticos que glosan y desarrollan este estribillo.

De ahí que los músicos no crean necesaria su distinción: "...dicha fusión en algunos casos parece una leve penetración (...) del villancico en el cuerpo del cosante, y otras un dominio del primero sobre el segundo; por esta causa los copiladores musicales pudieron llamar villancicos a estos cosantes tardíos".⁵

Y también:

Callen todas las galanas	a
con las damas toledanas.	a
Ellas, muy generosas,	b
muy discretas y graciosas,	b
y, después de ser hermosas,	b
no parecen ser humanas.	a
En virtud tanto sobidas,	c
que son del mundo queridas	c
y por espejo tenidas	c
de llas damas castellanas.	a
(...)	

(Palacio, f. 132v-133)

⁴. Eugenio Asensio, "Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad" en Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media (Madrid: Gredos, 1970), p. 208.

⁵. José Romeu Figueras, "El cosante en la lírica de los Canciones Musicales españoles de los siglos XV y XVI", Anuario Musical, V (1950), p. 22. Romeu señala como cosantes los siguientes

villancicos del Cancionero Musical de Palacio:

"Allá se me ponga el sol" (f. 282);
 "De Moncón venía el moço" (f. 24);
 "Dentro en el vergel" (f. 247);
 "El amor que me bien quiere" (f. 85);
 "En Ávila, mis ojos" (f. 128v);
 "Las mis penas, madre" (f. 143);
 "Lo que demanda el romero, madre" (f. 246bisv);
 "Mano a mano los dos amores" (f. 46);
 "Meis olhos van per lo mare" (f. 299).
 [Cosaute en portugués].
 "Meu naranjado no ten fruta" (f. 217).
 [Cosaute en portugués].
 "Mi ventura, el cavallero" (f. 88);
 "Miño amor, dexistes: ay" (f. 144);
 "No me las enseñes más" (f. 174. Y en Uppsala, f. 2v-3);
 "No querades, fija" (f. 139v);
 "Pánpano verde, rrazimo alvar" (f. 8);
 "Paséisme aor[á]allá, serrana" (f. 141; f. 141);
 "Por vos, mal me viene, niña" (f. 250v-251).

Entre los cosantes tardíos mutilados o fragmentarios, incluidos en los repertorios vihuelísticos, Romeu distingue:

- **disticos de cosantes:**

"Covarde cavallero"
 (Orphénica Lyra, f. 162v-163);
 "De dónde venís amore"
 (Silva de Sirenas, f. 142-143);
 "De los álamos vengo, madre"
 (Orphénica Lyra, f. 142-143);
 "Gritos dava la morenica"
 (El Parnaso, f. 102v-103);
 "Mal ferida va la garça"
 (Libro de Música de vihuela, f. 14);
 "Mira, Juan, lo que te dixen"
 (El Parnaso, f. 109v-110);
 "No me habléis, conde"
 (Orphénica Lyra, f. 136-136v);
 "No me llaméis sega la erva"
 (Libro de Música de vihuela, f. 10v);
 "Por una vez que mis ojos alcé"
 (Libro de Música de vihuela, f. 12);
 "Qué razón podéys vos tener"
 (El Parnaso, f. 99-100);
 "Si me llaman, a mí llaman"
 (Tres Libros de Música, f. 47v;
Libro de Música de vihuela, f. 12);
 "Si viesse e me levasse"
 (Tres Libros de Música, f. 55);
 "Vos me matastes"
 (Orphénica Lyra, f. 133).

- **trísticos de voz alternante:**

"Corten espadas afiladas"
 (Silva de Sirenas, f. 22v);
 "Gentil cavallero"
 (Tres Libros de Música, f. 50;
Libro de Música de vihuela, f. 13).
 [Según Romeu, cosante antiguo al no llevar refrán inicial o estribillo].
 "Perdida teño la color"
 (El Maestro, f. 180);
 "Quien amores ten"
 (El Maestro, f. 41-41v).

Los villancicos, como señala Juan del Encina en su Prohemio en una Arte d[e] Poesía Castellana (cap. vij), se caracterizan por una gran variedad métrica:

...devemos mirar que de los pies se hazen los versos y coplas; mas porque algunos querrán saber de cuántos pies han de ser, digamos algo dello brevemente.

(...) si tiene dos pies, llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención, por la mayor parte.

Si tiene tres pies enteros o el vno quebrado, también será villancico o letra de invención; y entonces el vn pie ha de quedar sin consonante según más común uso; y algunos ay del tienpo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante porque entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar...

Si excluimos los villancicos solamente instrumentales, los perdidos o los consignados sólo con el incipit tendríamos los siguientes tipos en los villancicos musicales del siglo XVI:

1) VILLANCICO SIMPLE

El villancico coincide con el estribillo. No hay coplas glosadoras:

¿Corona de más hermosas
y a quien más le pertenesce?
Ayala, pues la merece.

(Silva de Sirenas, f. 24)

} ESTRIBILLO
O
REFRÁN

2) VILLANCICO CON COPLAS GLOSADORAS

Hay un estribillo o cabeza y una copla o varias coplas o pies que desarrollan la idea del estribillo.

2.1) Los versos finales de cada una de las coplas riman con el último del estribillo (o repiten el estribillo entero):

Toda mi vida hos amé,
si me amáys yo no lo sé.

} ESTRIBILLO
O
REFRÁN

Bien sé que tenéys amor
al desamor y al olvido;
sé que soy aborrecido

}
COPLA

[Según Romeu, cosante antiguo al no llevar refrán inicial o estribillo].

estructura flexible del mismo concepto de villancico. Hay casos de:

- pareados de:
 - 6+6, 7+7, 8+8, 9+9, 7+8, 7+10, 8+5, 8+6, 8+7, 8+9, 8+10, 9+7, 9+8, 9+10, 10+9, 10+5...;
- tercetos:
 - pentasilábicos: 5+5+5,
 - hexasilábicos: 6+6+6,
 - octosilábicos: 8+8+8,
 - con pie quebrado: 7+5+7, 8+4+8, 9+5+9
 - o que combinan versos de distinta medida: 8+7+7, 8+8+5, 8+8+6, 8+8+9, 9+6+5...;
- cuartetos isosilábicos: 7+7+7+7, 8+8+8+8 y anisosilábicos: 5+5+5+9, 5+6+7+6, 6+5+6+5, 6+5+6+6, 6+5+7+5, 6+6+5+4, 6+7+7+5, 7+7+6+8, 8+5+8+5, 9+8+9+8...

La/s COPLA/S del villancico tiende/n más a la regularidad, los versos (cuyo número se encuadra entre dos y cuatro) oscilan entre seis y ocho sílabas:

Yo bivo penado	6
con graves porfías,	6
las noches pensando	6
que escriba los días;	6
de lágrimas mías,	6
mis cartas van llenas.	6

(El Parnaso, f. 97-98v)

Mañana iré, conde,	7
a lavar al río,	6
allí me tenéys, conde,	7
a vuestro servicio.	6

(El Delphín, f. 136-136v)

Lucero resplandeciente,	8
tiniebla de mis plazerres,	8
corona de las mugeres,	8
gloria del siglo presente.	8

Estremada y ecelente	8
sobre todas quantas vi,	8
acuérdate quán amada,	8
señora, fuiste de mí.	8

(El Delphín, f. 77-78)

Aunque la forma predominante es el verso octosilábico, en muchos casos es difícil separar las estrofas en versos breves o largos. Sería deseable -como señala Margit Frenk⁶- una ley que surgiera desde dentro de las poesías y que hiciera corresponder cada verso con una unidad rítmica, puesto que la medida de éstos no se ajustaba a leyes de número silábico, sino que consistía "en poner en sus debidos lugares el acento predominante, ya que por el oído se conoce la sonoridad i medida del verso"⁷. Sin embargo, a la hora de transcribirlos se suele respetar la tendencia al verso breve y se mantiene el verso largo cuando hay un ritmo claramente acentual y no silábico, lo que se denomina "de gaita gallega":

Falaime, miña amor, falai-me,
si no me fallays, matay-me.
(Libro de Música, f. 77)

Leváy-me, amor, daquesta terra,
que non faré más vida en ella.

Leváy-me, amor, a l'ysla perdida,
leváy-me con vos, poys soys miña vida,
qu'el corpo sin alma nan vive en la terra.
Que non faré más vida en ella.
(Libro de Música, f. 177-178)

La pluralidad de combinaciones métricas señaladas responde al carácter oral-musical del villancico, pero este anisosilabismo en el siglo XVI, bajo la influencia de la lírica "pseudo-tradicional" (cancioneros polifónicos, obras vihuelísticas, ensaladas cultas, obras dramáticas de Gil Vicente...), tiende a la regularización. La voluntad

⁶. Margit Frenk, "Problemas de la antigua lírica popular" en Estudios..., Op. cit., p. 148 y ss.

⁷. Francisco Cascales, Tablas poéticas (Madrid: Clásicos Castellanos, 1975).

de normalización isosilábica desemboca en la adopción de la copla de ocho sílabas y de la seguidilla en el siglo XVII (aunque ya a finales del siglo anterior fueran perceptibles algunos tanteos en la tendencia isosilábica).

La moda de las SEGUIDILLAS:

6 ó 7 - 5a 6 ó 7 - 5a

no afectó a la poesía tradicional vihuelística; será a partir de 1595 cuando deje de ser una forma entre tantas para convertirse en el género tradicional por excelencia en el siglo XVII, sustituyendo incluso a cualquier reliquia excepcional.⁸

Al estudiar lógicamente el discurso textual regularizado, es decir, el texto poético desprovisto de todo entorno musical y no el realmente emitido, el problema es tratar de establecer los textos, dadas las frecuentes discrepancias que se encuentran al transcribir textos procedentes o derivados de una tradición oral (u oral-musical). Daniel Devoto⁹ señala los errores perceptibles de transcripción, acentuación, puntuación y métrica existentes en las ediciones vihuelísticas de Pujol.¹⁰ Cómo deberían leerse los textos musicados nos lo dice Milán en su obra:

Esta música que agora se sigue son villancicos
en castellano y portugués y sonetos en ytaliano
(...). La letra havéys de leer desta manera. El
primer verso leeréys hasta la fin del villancico

⁸. Margit Frenk, "De la seguidilla antigua a la moderna" en Estudios..., Op. cit., pp. 244-258.

⁹. Daniel Devoto, "Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistas", Annales Musicologiques, IV (1965), pp. 86-97.

¹⁰. Concretamente en las transcripciones de "Si tantos halcones", "La bella malmaridada" y "Con qué la lavaré" [ed. moderna de El Delphin de Luys de Narváez (Barcelona: C.S.I.C., 1945)].

y tras esto viene la buelta y leeréys sus dos versos y bolveréys al principio y acabaréys con el verso que quedaba por leer.

(El Maestro, f. 172)

De ahí que sea errónea la transcripción que lleva a cabo Pujol del villancico "Si tantos halcones":

Si tantos halcones
la garça combaten,
por Dios que la maten.

Con goço y tristura
la garça combaten,
por Dios que la maten
La garça se queixa
de ver su ventura,
que nunca la dexa
gozar del altura.

Si tantos halcones
la garça combaten,
por Dios que la maten.

Con goço y tristura
la garça combaten,
por Dios que la maten
La garça se queixa
de ver su ventura,
que nunca la dexa
gozar del altura.

(El Delphín, ed. moderna¹¹)

11. Ibid.

La bella malmaridada
de las lindas que yo vi,
acuérdate cuán amada
señora fuiste de mí.
Estremada y ecelente
sobre todas quantas vi,
acuérdate cuán amada
señora fuiste de mí.
Luzero resplandeçiente,
tiniebla de mis placeres,
corona de las mugeres,
gloria del siglo presente.
(El Delphín, ed. moderna)

De nuevo coloca el comienzo de la buelta: "Luzero
resplandeçiente" detrás de los versos finales de ésta:
"Estremada y ecelente". La transcripción correcta sería:

La bella malmaridada,
de las lindas que yo vi,
acuérdate cuán amada
señora fuiste de mí.

Lucero resplandeciente,
tiniebla de mis placeres,
corona de las mugeres,
gloria del siglo presente.
Estremada y ecelente
sobre todas quantas vi,
acuérdate cuán amada,
señora fuiste de mí.

En la cuarta en el tercer
traste está la clave de fa fa si.
En la segunda en el primer
traste está la clave de ce sol fa si.¹⁾

Con que la la va ré

Canto

Con
Mí

Váñela

que vi - vo mal po - sa - da,

que vi - vo mal po - sa - da.

qué la la - va - ré la tes do
gra - bian - da - ra y tes la tes - go

La ualón

ca - sa - das con a -
cay - ta - da, con po -

la - va - ré, con qué la la - va - ré,

que de li - me - sa
asa y do - lo - res.

Transcripción moderna de Pujol:

Con qué la lavaré
la tez de la mi cara,
con qué la lavaré
que vivo mal penada.

Mi gran blancura y tez
la tengo ya gastada;
con qué la lavaré
que vivo mal penada.
Lávanse las casadas
con agua de limones,
lávome yo, cuytada,
con penas y dolores.
(El Delphín, ed. moderna)

La transcripción correcta sería:

Con qué la lavaré
la tez de la mi cara,
con qué la lavaré
que vivo mal penada.

Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo, cuytada,
con penas y dolores.
Mi gran blancura y tez
la tengo ya gastada,
con qué la lavaré
que vivo mal penada.

La copla musical no coincide con la copla literaria, pues el último verso de la vuelta aparece siempre debajo del primer verso del villancico o cabeza:

Es la clau de ce-
sol faus la tercera
en sereno traite.

Sí la no che hazericu
vcome delamparada

ra y tior so es el ca mmo
gran passon sigo conmi go

como novenisami go

Bucia.

Si la medianoche pas fú da
mívencu ralo detiene per q̃

yei q̃ me pena no viene,
foy muy defúdi chada.

A esta diferenciación entre estructura poética y estructura musical responden también las repeticiones de versos y frases musicales, interludios u ornamentaciones:

1. Fa-lai-me, mi-ña amor, fa-lai-me, fa-lai-me.
2. Si no me falays, matay-me, matay-me.

Falai-me miña amor, falai-me, falai-me.
Si no me falays, matay-me, matay-me.
(El Maestro, f. 77)

L. Per-di-da ce-les le-er. De-ce ce-les may-ce que b.
 C. Mon ce-les ce-les de vi-da. De-ce ce-les may-ce que b.

L'Espresso. Di-ssol-tes mes-ur-que le L'Espresso.

Perdida teñyo la color,
dize miñya mayre que lo he d[e] amor,
dize miñya mayre que lo he d[e] amor.
(El Maestro, f. 180)

Villancicos, **Libro segundo,** Piñador.

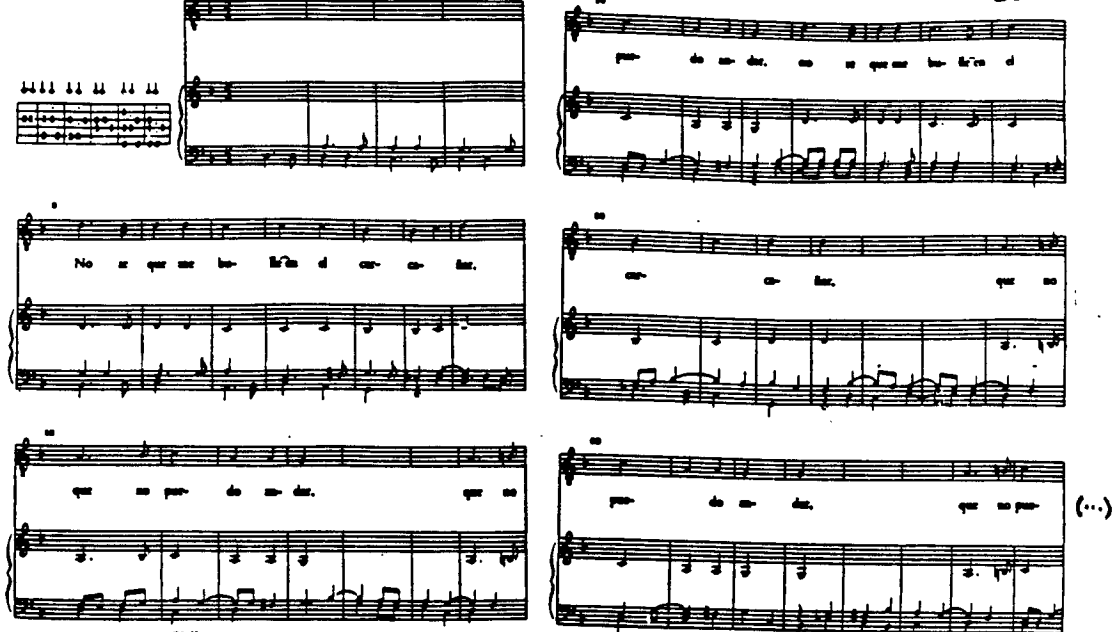
Pues te partes y te vas y te vas,
Y pues forcosá estuyda y te vas/

dime quido bolueras quenz do bol ueras, dime
dime quido bolueras //

qu. n. do bol ueras quá do bol ue ras.

Buelta,

Pues te partes y te vas, y te vas,
dime cuándo bolverás, cuándo bolverás,
dime cuándo bolverás, cuándo bolverás.
(Libro de Música de vihuela, f.10v)



No sé qué me bulle
 en el calcañar,
 que no puedo andar,
que no puedo andar.

No sé qué me bulle
en el calcañar,
que no puedo andar,
que no puedo andar.

(Orphénica Lyra, f. 134v-135).

La estructura musical del villancico es la de cualquier otra forme fixe; sin embargo, frente al virelai, la ballade o el rondeau,¹² el villancico presenta una estructura todavía más irregular y flexible, y un carácter más tradicional, aunque acoja tanto textos tradicionales como composiciones cultas creadas a imitación de éstos. El vocabulario, la disposición métrica y la relación entre las distintas partes del villancico pueden contribuir a diferenciar unos villancicos de otros;¹³ sin embargo, en algunos casos es imposible saber si los villancicos en

12. Las formes fixes en el siglo XIV son muy artificiosas (por ejemplo, en la obra de Machaut); las de la corte de Borgoña, un siglo después, siguen esa misma línea: se trata de composiciones "artísticas", creadas por los principales compositores y poetas de la corte; aunque introduzcan algunos elementos populares.

13. Leopoldo Querol, est. introd. al Cancionero de Uppsala (Madrid: Instituto de España, 1980), p. 19 y ss.

apariencia tradicionales lo son en realidad y no son sino composiciones creadas expresamente con la intención de parecer tradicionales.¹⁴

En este sentido, el amplio campo de posibilidades de la lírica tradicional da lugar a distintos grados o clases en el estudio del villancico:

I. Composiciones con su forma tradicional más pura:

EJEMPLOS

Gritos dava la morenica
so el olibar,
que las ramas haze temblar.

La niña, cuerpo garrido,
llorava su muerto amigo
so el olibar,
que las ramas haze temblar.
(El Parnaso, f. 102v-103v.
FRENK, 499)

Dos ánades, madre,
que van por aquí,
mal penan a mí.

Dos ánades, madre,
del cuer...
al campo de flores
yvan a dormir.
Mal penan a mí.
(Palacio, f. 107. ROMEU, 177.
FRENK, 182B)

Alça la niña los ojos,
no para todos.
Alçalos por jubileo,
por matarnos de deseo;
que la fiesta, según veo,
no es para todos.
(Uppsala, f. 14v-1. FRENK, 369)

¹⁴. Margit Frenk, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro" en Estudios..., Op. cit., pp. 47-80.

II. Composiciones pseudo-tradicionales, hechas a imitación de los temas y la lengua de las canciones tradicionales:

EJEMPLOS

- Oy comamos y bebamos,
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.

- Por onrra de Sant Antruejo
parémonos oy bien anchos,
embutamos estos panchos,
rrecalquemos el pellejo,
que costumbr[e] es de coçejo
que todos oy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.

- Honrremos a tan buen santo
porque en hambre nos acorra;
comamos a calca porra,
que mañana ay gran quebranto.
Comamos, bebamos tanto,
hasta que nos rrebentemos,
que mañana ayunaremos.

- Beve, Bras; más tú, Beneyto;
beva Pidruelo y Llorente.
- Beve tú primeramente,
quitarnos has deste preito.
- En beber bien me deleyto.
Daca, daca, beberemos,
que mañana ayunaremos.

- Tomemos oy gasajado,
que mañana biene la muerte;
bevamos, comamos huerte;
vámonos par ael ganado,
no perderemos bocado,
que comiendo nos iremos,
que mañana ayunaremos.

(Palacio, f. 105v-106. ROMEU,
174)¹⁵

- A [e]l del ható.- ¿Quién va aí?- Yo,
[qu[e]] a los ángeles oí
qu[e]el Hijo de Dios nació.
- LLévate de ay y ¡pesi a Judas!
con tus modos,

¹⁵. Villancico con el que finaliza la Egloga de Sant Antruejo de Juan del Encina. En palabras de ROMEU: "es poesía de gran vivacidad que imita la rudez popular y expresa una fuerte pasión primaria por la vida...".

qu[e] es naçido el Rey de todos
y tú burlaste de mí.

(Segovia, f. 212. GONZALEZ
CUENCA, 12)

III. Composiciones que, partiendo de un estribillo tradicional, han sido modificadas por los poetas cultos utilizando tal estribillo como pie para para glosas o para crear coplas nuevas. Siempre con riesgo a equivocarnos, se podrían establecer dos vías en el análisis de este tercer grupo de villancicos:

III. A. Aquéllos que, partiendo de un villancico tradicional, desarrollan una glosa o copla tradicional o aparentemente tradicional:

EJEMPLOS

Aquel cavallero, madre,
que de mí se enamoró
pena él y muero yo.

Madre, aquel cavallero
que va herido d[e] amores,
también siento sus dolores
porque d[e] ellas mismas
[muero.

Su amor tan verdadero
merece que diga yo,
pena él y muero yo.

(El Maestro, f. 174-176.
Estribillo en FRENK, 281)

¡Al çedaz, çedaz!
Si queréis comprar çedaços
de la tierra de Gormaz,
señora, ¡çedaz, çedaz!

Señora, mirad que muero,
muero por vuestros pedaços.
Ya quiero vender çedaços
por ser vuestro çedaçero.
Tomad este delantero,
qu[e] es de buena hechura,
que de cada çernedura
vos abréis muy gran solaz.

Señora, es lo que quiero
que no pongáis enbaraço,
que dais bienes por çedaço
y los males por harnero.
Tray[o] os este coladero,

que, con sólo su rroçio
tal que no quede vazío, sienre
estaremos en paz.

(Palacio, f. 240v. ROMEU,
371. Estribillo en FRENK,
1170A)

III. B. Y aquellos otros cuyo virtuosismo lírico obliga a considerar las coplas, desde el principio, como composiciones cultas, en las que se glosa o desarrolla un estribillo tradicional desgajado de la cancioncilla originaria:

EJEMPLOS

A tierras ajenas,
¿quién me traxo a ellas?

Yo bivo penado
con graves porfías,
las noches pensando
que escriba los días.
De lágrimas mías
mis cartas van llenas.
A tierras ajenas,
¿quién me traxo a ellas?

(El Parnaso, f. 97-98v.
Estribillo en FRENK,
915)

No desmayes, coraçón,
que tus amores aquí son.

No desmayes del dolor,
sigue el vado dell amor,
qu[e] el más triste amador
á doblado de pasión.

(Palacio, f. 209v. ROMEU,
299; estribillo en
FRENK, 293)

IV. Composición enteramente culta (estribillo y glosas manifiestan un marcado tono cortesano, mayor elaboración y carácter conceptual), obra de un poeta, un músico o un poeta-músico:

EJEMPLO

Amor que tan bien sirviendo
lo haze tan mal conmigo,
no es amor, mas enemigo.

No es amor quien assí trata,
que quien trata de tal suerte,
mata que no la muerte

quando con la vida mata.
 A lo poco que yo entiendo,
 según lo haze conmigo,
 no es amor, mas enemigo.
 (El Maestro, f. 176-177)

Amor quiso cativarme,
 la dicha no socorrerme.
 No viend[o] os, spero perderme.

Amor, como es poderoso,
 mata i pierde a quien él quiere;
 a unos quita reposo,
 a otros lastima y hyere.
 la dicha, como no quiere,
 dio lugar a sí a perderme.
 No viend[o] os, spero perderme.
 (Palacio, f. 150)

Evidentemente, la llegada de estos villancicos a los libros de vihuela, de índole cortesana, caracteriza esa "dignificación popular" de la que habla Margit Frenk¹⁶ o ese "nobilitare" renacentista que menciona Antonio Prieto.¹⁷

Por otra parte, los cancioneros poético-musicales materializan una estrecha y fecunda relación con Portugal¹⁸, al incorporar también villancicos en portugués:

"A partida que me aparta"
 (Alonso Núñez, f. 41v-42)
 "Ay, dolor. Ay, dolor"
 (Alonso Núñez, f. 102v-103)
 "Bem sei que minha tristura"
 (Alonso Núñez, f. 103v-104)
 "Cuydados meus tão cuidados"

¹⁶. Frenk, "Dignificación..." en Estudios..., Op. cit.

¹⁷. Antonio Prieto, Op. cit., I, pp. 159-160.

¹⁸. El más claro exponente es sin duda El Maestro de Luys Milán, dedicado al rey portugués Juan II (1521-1557); padre del gran monarca mecenas de la música Juan IV, Duque de Braganza y autor de la famosa Defensa de la Música moderna contra la errada opinión del obispo Cyrilo Franco (Lisboa: 1649); prefácio, introdução e notas de Mário de Sampaio Ribeiro (Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1965).

- (Elvas, f. 65v-66)
 "Falai-me, miña amor, falai-me"
 (El Maestro, f. 77)
 "Falai, meus olhos"
 (Uppsala, f. 52v-53)
 "Leváy-me, amor, daquesta terra"
 (El Maestro, f. 177-178)
 "Meis olhos van per lo mare"
 (Palacio, f. 299)
 "Meu naranjedo no ten fruta"
 (Palacio, f. 217)
 "Perdida teñyo la color"
 (El Maestro, f. 180)
 "Poys dezéys que me queréys ben"
 (El Maestro, f. 77-78)
 "Quien amores ten, afínquelos ben"
 (El Maestro, f. 75-76)
 "Un cuydado que mia vida ten"
 (El Maestro, f. 179)

También hay villancicos en catalán:

- "Eulalia, bor gonela"
 (Silva de Sirenas, f. 22)
 "Qué farán del pobre Joan"
 (Orpénica Lyra, f. 138-139v)
 "Soleta, yo so açí"
 (Uppsala, f. 16v-17)
 "Vella, de vos som amors"
 (Uppsala, f. 17v-18)

Y, posiblemente, dos en vasco:

- "Çutegón"
 (Palacio, f. 242v)
 [Estríbillo en vasco; copla en castellano]
 "Jançu, Janto dego de Garçigorreta"
 (Palacio, f. 143v-144)

La mayoría de los villancicos polifónicos desarrollan el tema del AMOR; sin embargo, tampoco podían quedar al margen del gusto cortesano, de ahí que se incluyeran villancicos:

- MORISCOS:

- "Si te quitasse los hierros"
 (Libro de Música de vihuela, f. 11)

- RELIGIOSOS [EPIFÁNICOS / EPIFÁNICOS-MARIANOS / PASIONÍSTICOS / HAGIOGRÁFICOS]:

- "A los maytines era"
 (Colombina, f. 87v-88)
 "A quién devo yo llamar"

- (Palacio, f. 266v-267)
 "Adorámoste, Señor"
 (Palacio, f. 275;
 f. 289v-290)
 "Al Señor crucificado"
 (Palacio, f. 262v-263)
 [La composición poetiza la aparición de
 Cristo a María Magdalena].
 "Alegría, alegría"
 (Palacio, f. 133)
 "Alegrías, alegrías"
 (El Parnaso, f. 100v-102v)
 "Alta Reyna soberana"
 (Uppsala, f. 36v-37)
 "Arcángel Sa[n] Miguel"
 (Palacio, f. 268v-269)
 "Ave, Virgo, gratia plena"
 (Palacio, f. 264)
 [Villancico mariano que mezcla
 expresiones en latín y en castellano].
 "Ay, Santa María"
 (Colombina, f. 91v-93)
 "Canten todos boz en grito"
 (Colombina, f. 5v)
 "Dadme albricias, hijos d'Eva"
 (Uppsala, f. 39v-40)
 "Dadnos, Señora, aguinaldo"
 (Barcelona, f. 155v)
 "DezÍ, flor resplandeçiente"
 (Segovia, f. 211v)
 "Di, por qué mueres en cruz"
 (Palacio, f. 273v)
 "[D]inos, madre del donsel"
 (Colombina, f. 103v-104)
 "Dios te salve, Cruz preçiosa"
 (Palacio, f. 283v-284)
 "Dios te salve, Pan de vida"
 (Palacio, f. 57)
 "Donzella, Madre de Dios"
 (Palacio, f. 265v-266)
 "E la don don, Verges Maria"
 (Uppsala, f. 41v-42)
 "El que tal Señora tiene"
 (Palacio, f. 261v-262)
 "Entre todos los naçidos"
 (Palacio, f. 274v)
 "Estrella oriental"
 (Palacio, f. 259)
 "Gózate Virgen sagrada"
 (Uppsala, f. 41v-42)
 "Los hombres con gran plazer"
 (Colombina, f. 78v-79)
 "Merçed, merçed le pidamos"
 (Colombina, f. 79v-80)
 "Niño amigo, dónde bueno"
 (Palacio, f. 203)
 "No la devemos dormir"
 (Uppsala, f. 32v-33)

- "Nuestro bien y gran consuelo"
(Palacio, f. 10)
- "O, alto bien sin revés"
(Palacio, f. 73v-74)
- "O, ascondida verdad"
(Palacio, f. 271v)
- "O, qué chapado plazer"
(Segovia, f. 210)
- "O, que en la cumbre"
(Silva de Sirenas, f. 22)
- "O, Reyes Magos benditos"
(Palacio, f. 270v-271)
- "O santa clemens, o pia"
(Palacio, f. 40v-41)
- "O, Virgen muy gloriosa"
(Palacio, f. 279v)
- "Oya tu merçed i crea"
(Palacio, f. 18v-19)
- "Pues es muerto el rey del çielo"
(Palacio, f. 269v-270)
- "Pues tan fuerte nos festeja"
(Barcelona, f. 182v)
- "Pues por ti, Virgen, sabemos"
(Palacio, f. 26)
- "Pues que tú, Reyna del çielo"
(Palacio, f. 288v)
- "Qué bonito, Niño chiquito"
(Colombina, f. 89v-90)
- "Quién cumplió nuestro deseo"
(Barcelona, f. 17v)
- "Rey a quien reyes adoran"
(Uppsala, f. 34v-35)
- "Reyna y Madre de Dios"
(Palacio, f. 12v)
- "Riu, riu, chiu. La guarda ribera"
(Uppsala, f. 42v-43)
- "Rogad vos, Virgen, rogad"
(Palacio, f. 98v)
- "Señores, el qu'es nascido"
(Uppsala, f. 43v-44)
- "Un niño nos es nascido"
(Uppsala, f. 38v-39)
- "Verbum caro factum est"
(Uppsala, f. 35v-36)
- "Virgen bendita sin par"
(Palacio, f. 272v-273)
- "Viva tal pastor"
(Barcelona, f. 181)
- "Vos mayor"
(Palacio, f. 260v-261)
- "Vos, Virgen, soys nuestra madre"
(Uppsala, f. 44v-45)
- "Vyrgen dina de honor"
(Colombina, f. 88v-89)
- "Ya somos del todo libres"
(Palacio, f. 198)
- "Ya no quiero tener fe"
(Segovia, f. 212v)

"Yo me soy la morenica"
(Uppsala, f. 40v-41)

- **MORALES:**

"El que rige y el regido"
(Palacio, f. 197v-198)
"No huzies de buen tempero"
(Palacio, f. 208)
[Villancico pastoril didáctico-moral]
"Tiempo bueno, tiempo bueno"
(Barcelona, f. 188v)
"Todos los bienes del mundo"
(Palacio, f. 286v-287)

- **HISTÓRICOS:**

"A tal pérdida tan triste"
(Palacio, f. 224v)
"Damos gracias a ti, Dios"
(Palacio, f. 22v-23)
"Franceses, por qué razón"
(Palacio, f. 278v-279)
"Françia, cuenta tu ganaçia"
(Palacio, f. 289-290)
"Gaeta nos es subjeta"
(Palacio, f. 277v-278)
"Gloria sea [a]l Glorioso"
(Palacio, f. 264v)
"Levanta, Pascual, levanta"
(Palacio, f. 110v)
"Muy crüeles bozes dan"
(Palacio, f. 11v-12v)
"O, castillo de Montanges"
(Palacio, f. 241v-242)

- **PASTORILES**

Hay villancicos pastoriles de forma dialogada, muchos atribuidos a Juan del Encina y otros que debieron formar parte de representaciones escénicas, similares a las églogas de este mismo dramaturgo; o ser utilizados en composiciones a manera de ensaladas (siendo de gran interés para el estudio de la dramática castellana). Por ejemplo:

"A del hato. Quién va aí. Yo"
(Segovia, f. 212)
"A dónde tienes las mientes"
(Palacio, f. 206v-207;
Alonso Núñez, f. 15v-16)

- "A repastar mi ganado"
(Palacio, f. 283)
- "Amigo Mingo Domínguez"
(Palacio, f. 140)
- "An agora se m[e] antoja"
(Palacio, f. 287v-288)
- "And[a] acá, Domingo, hao"
(Palacio, f. 104)
- "Antonilla es desposada"
(Palacio, f. 217v-218)
- "Ay, triste que vengo"
(Palacio, f. 207v-208)
- "Carillo, muy mal me va"
(Palacio, f. 106v-107)
- "Comer i beber"
(Palacio, f. 280)
- "Contar te quiero mis males"
(Palacio, f. 103v-104)
- "Covarde cavallero"
(El Parnaso, f. 162v-163)
- "Daca, bailemos, Carillo"
(Palacio, f. 201v-202)
- "Descansa, triste pastor"
(Palacio, f. 151v-152)
- "Desposósete tu amiga, Juan pastor"
(Silva de Sirenas, f. 24)
- "Dexa d[e] estar modorrído"
(Palacio, f. 126v-127)
- "Di, pastorçico, pues vienes"
(Barcelona, f. 117)
- "Dime, a dó tienes las mientes"
(Tres Libros de Música, f. 45)
- "Domingo, fuése tu amiga"
(Palacio, f. 48)
- "Domingo, qué nuevas ay"
(Palacio, f. 237)
- "Dónde son estas serranas"
(Silva de Sirenas, f. 26)
- "El día que vy a Pascuala"
(Palacio, f. 254v)
- "Gasajado vienes, Mingo"
(Palacio, f. 153v-154)
- "Gasajémonos de huzia"
(Palacio, f. 101v-102)
- "Gran plazer siento yo ya"
(Palacio, f. 255v-256)
- "Ha, Pelayo, qué desmayo"
(Palacio, f. 58;
Uppsala, f. 28v-29;
Alonso Núñez, f. 59v-60)
- "Los que a nuestro rabadán"
(Barcelona, f. 182)
- "Mayoral de ható, ahau"
(Palacio, f. 70v-71)
- "Meu naranjedo no ten fruta"
(Palacio, f. 217)
- "Mira, Juan, lo que te dije"
(El Parnaso, f. 109v-110)

- "O, qué ama tan garrida"
(Palacio, f. 249)
- "Morenica, dame vn beso"
(Orphénica Lyra, f. 133)
- "No huzies de buen tempero"
(Palacio, f. 208)
- "Norabuena vengas, Menga"
(Palacio, f. 196v)
- "Nuestrama, Minguillo"
(Palacio, f. 134)
- "Nuevas te traigo, carillo"
(Palacio, f. 200v-201)
- "O, qué ama tan garrida"
(Palacio, f. 249)
- "Ora, ¡sus! Pues que así es"
(Palacio, f. 50v-51)
- "Oy comamos y bebamos"
(Palacio, f. 105v-106)
- "Pastorçico, non te aduermas"
(Palacio, f. 132)
- "Pedro, i bien te quiero"
(Palacio, f. 199)
- "Pelayo, ten buen esfuerço"
(Palacio, f. 280v-281)
- "Plazer y gasajo"
(Palacio, f. 246bis)
- "Qué desgraciada zagala"
(Palacio, f. 99)
- "Quédate, carillo, adiós"
(Palacio, f. 212v-213)
- "Quién te hizo, Juan, pastor"
(Palacio, f. 112v-113;
El Parnaso, f. 107v-108v)
- "Quién te traxo, cavallero"
(Palacio, f. 202v-203)
- "Recuerda, carillo Juan"
(Palacio, f. 250)
- "Si me llaman, a mí llaman"
(Tres Libros de Música, f. 47v;
Libro de Música de vihuela, f. 11)
- "Tan buen ganadico"
(Palacio, f. 280)
- "Teresica hermana"
(Orphénica Lyra, f. 139v-140)
- "Torna, Mingo, a enamorarte"
(Orphénica Lyra, f. 144-145)
- "Un[a] amiga tengo, hermano"
(Palacio, f. 203v-204v)
- "Vamos, vamos a çenar"
(Orphénica Lyra, f. 152v-153)
- "Y haz jura, Menga"
(Palacio, f. 208v-209)
- "Ya no [e]spero qu[e] en mi vida"
(Palacio, f. 220v-221)
- "Ya no quiero ser vaquero"
(Palacio, f. 211v-212)
- "Ya soi desposado"

(Palacio, f. 215v-217)
 "Zagaleja la de lo verde"
 (El Parnaso, f. 104v-107v)

Los motivos que desarrollan estos villancicos pastoriles son:

- la **EXPRESIÓN AMOROSA DE SOLEDAD, TRISTEZA y ANGUSTIA POR LA AUSENCIA, OLVIDO o RECHAZO DE LA AMADA**; al estilo del género bucólico de finales del siglo XV (característico de los villancicos pastoriles de Juan del Encina).

Normalmente, se desarrolla a través de las confidencias amorosas que un pastor hace a un amigo [a veces a un cortesano, como en los villancicos "Descansa, triste pastor" (Palacio, f. 151v-152) y "Quién te traxo, cavallero" (Palacio, f. 202v-203), demostrando que el amor vence por igual al caballero y al rústico]. El amigo procura animarle, intentando que razone y analice sus sentimientos. El enamorado alaba las excelencias del amor, aunque ello le procure dolor y pena [misma retórica amorosa que en la canción cortesana]; mientras que el amigo suele envidiar su suerte ["An agora se m[e] antoja" (Palacio, f. 287v-288)].

A veces el amigo es el encargado de comunicar al enamorado el casamiento de su amada ["Antonilla es desposada" (Palacio, f. 217v-218); "Daca, bailemos, carillo" (Palacio, f. 201v-202); "Nuevas te traigo, carillo" (Palacio, f. 200v-201); "Recuerda, carillo Juan" (Palacio, f. 250)]. Suele ocurrir que a causa de su preocupación amorosa al pastor se le pierda el ganado ["A dónde tienes las mientes" (f. 206v-207)].

Bajo el ropaje y la expresión rústica de los protagonistas, se expresan conceptos de casuística amorosa típicos de la canción cortés del siglo XV, tales como la insensibilidad de la dama; la aceptación del sufrimiento amoroso; la entrega absoluta al servicio amoroso....:

- "An agora se m[e] antoja"
(Palacio, f. 287v-288)
- "Amigo Mingo Domínguez"
(Palacio, f. 140)
- "Antonilla es desposada"
(Palacio, f. 217v-218)
- "Carillo, muy mal me va"
(Palacio, f. 106v-107)
- "Daca, bailemos, carillo"
(Palacio, f. 201v-202)
- "Descansa, triste pastor"
(Palacio, f. 151v-152)
- "Dexa d[e] estar modorrído"
(Palacio, f. 126v-127)
- "Domingo, fuese tu amiga"
(Palacio, f. 48)
- "Domingo, qué nuevas ay"
(Palacio, f. 237)
- "Nuevas te traigo, carillo"
(Palacio, f. 200v-201)
- "Quién te traxo, cavallero"
(Palacio, f. 202v-203)
- "Recuerda, carillo Juan"
(Palacio, f. 250)
- "Ya no quiero ser vaquero"
(Palacio, f. 211v-212)

En estos villancicos, la belleza de la amada suele responder también a los cánones de la belleza femenina típicos de la lírica cortesana ["El día que vy a Pascuala" (Palacio, f. 254v)]; amada que suele ser una pastora, zagala o ama (que sustituyen a la dama o señora de la canción cortés) y que, a veces, el pastor encuentra al ir al mercado de la villa, quedando completamente enamorado de ella ["Ay, triste, que vengo" (Palacio, f. 207v-208)].

Otros villancicos de carácter más "popular" hacen referencia a **REGOCIJOS** y **FIESTAS PASTORILES**. Como el

Carnaval ["Ora, ¡sus! Pues que así es" (Palacio, f. 50v-51)]; bodas y tornabodas pastoriles ["And[a] acá, Domingo, ¡hao!" (Palacio, f. 104); "Nuestrama, Minguillo" (Palacio, f. 134); "Ya soi desposado" (Palacio, f. 215v-217)]; juegos de pullas entre pastores defendiendo cada uno la belleza de su amada ["Un[a] amiga tengo, hermano" (Palacio, f. 203v-204v)]; comidas bulliciosas como invitaciones a gozar de los placeres de la vida ["Comer i beber" (Palacio, f. 280); "Gasajémonos de huzia" (Palacio, f. 101v-102); "Gran plazer siento yo ya" (Palacio, f. 255v-256); "Oy comamos y bebamos" (Palacio, f. 105v-106); "Plazer y gasajo" (Palacio, f. 246 bis); "Vamos, vamos a çenar" (f. 152v-153)].

Hay también cantares de felicitación y enhorabuena ["Norabuena vengas, Menga" (Palacio, f. 196v)]; canciones pastoriles de mayo ["Meu naranjado no ten fruta" (Palacio, f. 217)]...

Muy cercanos a los villancicos pastoriles se encuentran las **SERRANILLAS**; composiciones en las que se alaba la belleza de la serrana ["Hermosura con ufana" (Palacio, f. 148v); "La más graciosa serrana" (Palacio, f. 81); "Serrana del bel mirar" (Palacio, f. 49v-50)] o en las que un caminante perdido ruega a una serrana que le conduzca a salvo ["Hermosura con ufana" (Palacio, f. 148v)]. En la mayoría de los casos la expresión es estilizada, precediendo el estilo bucólico idealizado renacentista:

"En las sierras donde vengo"
(Palacio, f. 146)
"La más graciosa serrana"
(Palacio, f. 81)

"Menga, la del Bustar"
 (Palacio, f. 210v-211)
 "Paséisme aor[a] allá, serrana"
 (Palacio, f. 141)
 "Serrana del bel mirar"
 (Palacio, f. 49v-50)
 "Y dezid, serranicas, é"
 (Uppsala, f. 0v-1)

Las cancioncillas tradicionales debieron tener, en su origen, una importante función social o al menos surgieron estrechamente unidas al mundo social del pueblo¹⁹. Este carácter funcional, por supuesto, se encuentra anulado en la música que ha pasado a las obras vihuelísticas, donde tan sólo sirve de diversión y placer de las clases cultas y cortesanas. Sin embargo, aunque ya no desempeñen una función esencial en la vida del pueblo -desde el momento que entran en los círculos cortesanos- sí nacieron con unos usos muy determinados, como poetiza Narváez en las "Coplas del auctor en loor de la música" (f. 91):

- Perpetuar acontecimientos históricos, contar leyendas, animar a la guerra:

... en las batallas presente
 las trompetas más animan...

- Ayudar en el trabajo:

El romero y peregrino,
 cansado de caminar,
 comienza luego a cantar
 por aliuio del camino;
 y el pastor,
 quando haze más calor
 no siente el trabajo dél,
 porque tañe su rabel
 con que siente gran dulçor.

La moça que se levanta
 al servicio de su dueño,
 engaña con ésta al sueño

¹⁹. Elie Siegmeister, Música y Sociedad (Madrid: Siglo XXI, 1987).

si con el trabajo canta.
Con cantarlos labradores
engañan a su trabajo...

- Festejar ceremoniales:

... muéstranos la semejança
de la de Dios soberano
y en su templo
se muestra claro el exemplo
que le hazen mill servicios
loándole en los oficios
con ésta que yo contemplo.

... los finados
con música son honrrados
quando sus obsequias hazen
porque a Dios le aplazen
sus oficios bien cantados.

- Provocar a la fiesta, al goce:

Las mañanas y las fiestas
en los veranos las aves,
cantando sones suaves
descansan en la floresta...

- Expresar y estimular el amor:

Los que están de amor vencidos
con estas alas alboradas,
las vihuelas acordadas
de sus damas son oydos,
y de ver,
afligido y sin plazer,
un espíritu penado
nace en ellas un cuydado
que las hizo bien querer.

- Dormir y divertir a los niños:

...y el infante
quando más llora, al instante
oyendo al ama cantar,
dexa luego de llorar
y muestra alegre semblante.

En los villancicos tradicionales o "pseudo-tradiconales", que repiten básicamente el tema del AMOR, siguen apareciendo como motivos:

- La **MADRE**²⁰ como confidente de los amores de la joven (a veces es sustituida por el ruiseñor, como en "Dindirín" (Palacio, f. 244v). En algunos cantares la madre pretende casar a su hija ante la negativa de ésta ("Viejo malo en la mi cama" (Palacio, f. 301):
 - "A [a]quel cavallero, madre" (Palacio, f. 227v)
 - "Aquel cavallero, madre" (Palacio, f. 238v-239; El Maestro, f. 174-176)
 - "Aquel gentilonbre, madre" (Palacio, f. 226v)
 - "Aquellas sierras, madre" (Libro de Música de vihuela, f. 13v)
 - "Con amores, mi madre" (Palacio, f. 231)
 - "De los álamos, vengo" (Orphénica Lyra, f. 142-143)
 - "Enemiga le soi, madre" (Palacio, f. 2v; f. 3)
 - "Las mis penas, madre" (Palacio, f. 43)
 - "Lo que demanda el romero, madre" (Palacio, f. 246bis)
 - "No me le digáis mal" (Palacio, f. 259)
 - "No puedo apartarme" (Palacio, f. 245v)
 - "Pues bien, para ésta" (Palacio, f. 258)
 - "Viejo malo en la mi cama" (Palacio, f. 301)
- El **AMIGO**²¹ o la **AMIGA**, entrecruzado con el tema de la **ALBADA**. La luz del sol comunica a los amantes el final de su dicha:
 - "Al alva venid, buen amigo" (Palacio, f. 5).
 - "Gritos dava la morenica" (El Parnaso, f. 102v-103v)
 - "No me llames sega la erva" (Libro de Música de vihuela, f. 10v)
 - "Quiero dormir y no puedo" (Orphénica Lyra, f. 137-137v)
 - "Si la noche haze oscura" (Libro de Música de vihuela, f. 9)
 - "Y la mi cinta dorada"

20. Se trata de villancicos puestos, normalmente, en boca de mujer.

21. vid. nota anterior.

(El Delphín, f. 72v-76v)
 "Ya cantan los gallos"
 (Palacio, f. 94v)

• El **INSOMNIO DE AMOR**

"Estas noches atan largas"
 (Palacio, f. 269;
Uppsala, f. 20v-21)
 "No pueden dormir mis ojos"
 (Palacio, f. 69)
 "Otro bien si a vos no tengo"
 (Palacio, f. 258v)
 "Todos duermen, corazón"
 (Palacio, f. 105)

• La **ESPERA AMOROSA:**

"De dónde venís, amore"
 (Silva de Sirenas, f. 23v)

• La **FUENTE** o el **RIO:**

"En la fuente del rosel"
 (Libro de Música de vihuela, f. 12)
 "No me habléys conde"
 (Orphénica Lyra, f. 136-136v)
 "Vos me matastes"
 (Orphénica Lyra, f. 133)

y sus variantes como el **BAÑO DE AMOR:**

"A los baños del amor"
 (Palacio, f. 87)
 "Con qué la lavaré"
 (El Delphín, f. 78-80;
Orphénica Lyra, f. 138;
Silva de Sirenas, f.24;
Libro de Música de vihuela, f. 9)
Uppsala, f. 23v-24)
 "Si te vas a bañar Juanica"
 (Libro de Música de vihuela, f. 15;
Uppsala, f. 25v-26)

• Los **OJOS** o el **CABELLO:**

"A sombra de mis cabellos"
 (Palacio, f. 245)
 "Alça la niña los ojos"
 (Uppsala, f. 14v-15)
 "En Ávila, mis ojos"
 (Palacio, f. 128v)
 "Niña, erguídeme los ojos"
 (Palacio, f. 50v; f. 108; f. 265)
 "Ojos, mis ojos"
 (Palacio, f. 129v)
 "Vençedores son tus ojos"
 (Palacio, f. 204v)

• La **GARZA:**

"Mal ferida va la garça"
 (Libro de Música de vihuela, f. 14)
 "Sy tantos halcones"

(El Delphín, f. 67-72;
Silva de Sirenas, f. 88)

• La **NIÑA MONJA**:

"Cómo queréis madre"
 (Orphénica Lyra, f. 132-132v)

o la **MONJA ENAMORADA**:

"Gentil cavallero"
 (Tres Libros de Música, f. 50;
Libro de Música de vihuela, f. 13)
 "No quiero ser monja, no"
 (Palacio, f. 6)
 "Teresica hermana"
 (Orphénica Lyra, f. 139v-140;
Silva de Sirenas, f. 89)

• La **MALMARIDADA** o los **AMORES DESDICHADOS**:

"De ser malcasada"
 (Palacio, f. 119)
 "La bella malmaridada"
 (El Delphín, f. 77-78;
Silva de Sirenas, f. 26v)
 "Mal haya quien a vos casó"
 (Orphénica Lyra, f. 140-141)
 "Puse mis amores"
 (Orphénica Lyra, f. 141v-142)
 "Queredme bien, cavallero"
 (Palacio, f. 105)
 "Torna Mingo a enamorarte"
 (Orphénica Lyra, f. 144-145)

• El **ÁRBOL DE MAYO**:

"Quien tal árbol pone"
 (Palacio, f. 112)

• La **PRENDA AMOROSA** que pide uno de los amantes al otro (cordón, cinta...), con claro sentido erótico:

"El amor que me bien quiere"
 (Palacio, f. 85)

• Los **JUEGOS DE AMOR ERÓTICOS** (o incluso claramente obscenos):

"Agora viniesse un viento"
 (El Maestro, f. 75)
 "Cucú, cucú, cucucú"
 (Palacio, f. 60;
 f. 62v)
 "Dale si le das, moçuela"
 (Palacio, f. 82; f. 194)
 "Morenica dame un beso"
 (Orphénica Lyra, f. 133)
 "Niña y viña, peral y havar"
 (Colombina, f. 72v)
 "No me las amuestres más"
 (Uppsala, f. 2v-3)

"No sé qué me bulle"

(Orphénica Lyra, f. 134v-135)

"Pero Gonçález"

(Palacio, f. 256v-257)

"Si abrá en este baldrés"

(Palacio, f. 108v-109)

"Si avéis dicho, marido"

(Palacio, f. 255)

"Ysabel, Ysabel"

(Tres Libros de Música, f. 53)

1. A [a]quel cavallero, madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 227v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 329; FRENK, 280A; DUTTON, 3839.

CORRESPONDENCIAS

- Con Aquel cavallero, madre (Palacio, f. 238v-239;
El Maestro, f. 174-176).

2. A del ható. Quién va aí. Yo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 212.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 12.

3. A do bueno por aquí

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 43v-44.

Única fuente conocida.

4. A do estás, alma mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 51.

B. Alonso Núñez, f. 112v-113.

Únicas fuentes conocidas.

CONTEXTOS

A. Texto incompleto al faltar el f. 50.

5A. A dónde tienes las mientes

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 206v-207.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 291 y 292; DUTTON, 3822.

5B. A dónde tienes las mientes

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 15v-16.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 3822.

CONTEXTOS

A. El primer verso del villancico y parte del cuarto se copió repetido después de la pieza completa.

6. A, hermosa, abríme

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 19-20.

Única fuente conocida.

7. A la caça. Sus, a caça

Antón LUCHAS

[Gabriel "el Músico": estrofa IX]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 227v-228.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 330; DUTTON, 4059.

8. A la gala de la más linda zagala**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Alonso Núñez, f. 66.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7329.

9. A la puerta está Pelayo**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 181.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 522; DUTTON, 3799.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

10. A la villa voy**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Elvas, f. 101v-102.

OTRAS FUENTES

Vid. JOAQUIM, 63; FRENK, 62A; DUTTON, 3570.

VERSIONES

Vid. FRENK, 62B.

11. A los baños del amor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 87.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 149; FRENK, 320; DUTTON, 3936.

12. A los maytines era

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 87v-88.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3524.

CONTEXTOS

Sin refrán inicial.

13. A monte sale el amor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 23.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Figura como "soneto".

14. A partida que me aparta

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 41v-42.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4999.

CONTEXTOS

Composición en portugués.

[A, Pelayo, qué desmayo

Vid. Ha, Pelayo, qué desmayo]

15. A quién devo yo llamar

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 266v-267.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), aparece como deshecha del villancico mariano "O, madre del rey del cielo" (f. 88v-89).

Vid. ROMEU, 406; DUTTON, 3867.

16. A repastar mi ganado

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 283.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 433; DUTTON, 3918.

17. A sombra de mis cabellos

GABRIEL "el Músico"
Jacobus de MILARTE**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 78; f. 166; f. 245.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 132, 494 y 360 respectivamente.**CONTEXTOS**

En el f. 78, sólo dos palabras: A sonbra.... Música de Gabriel "el Músico".

En el f. 166, pieza perdida.

En el f. 245, música de Jacobus de Milarte.

18. A tal pérdida tan triste

Juan del ENCINA
[¿Juan del Encina?]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 224v.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 324; DUTTON, 3837.Planctus de Juan del Encina a la muerte del Príncipe don Juan, acaecida el 4 de octubre de 1497. La dolorosa muerte del Príncipe don Juan (Salamanca, ¿1497?).

19. A tierras ajenas

Francisco de PEÑALOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 246.B. El Parnaso, f. 97-98v.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 362; FRENK, 915; DUTTON, 4064.

20. A un niño, llorando al yelo

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 26.

Única fuente conocida.

21. Abaxa los ojos, casada

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos y canciones, f. 7-8.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 374.

22. Abraçáme y rretóçame

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 11v-12.**OTRAS FUENTES**Vid. QUEROL ROSSO, XVIII; FRENK, 1726.

23. Agora que sé d[e] amor

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Recopilación, I, f. 10-11.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 208.

24. Agora que soy niña

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Recopilación, II, f. 12-13.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 207.

25. Agora viniessse un viento

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. El Maestro, f. 75.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 255.

26. Al alva venid, buen amigo

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 5.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 7; FRENK, 452; DUTTON, 3876.

27. Al amor quiero vencer

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. El Maestro, f. 173-174.

Única fuente conocida.

28. Al çedaz, çedaz

Alonso de TORO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 249v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 371; FRENK, 1170A; DUTTON, 3887.**VERSIONES**Vid. FRENK, 1170B.**29. Al resplandor de una estrella** Francisco GUERRERO**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Canciones y villanescas**, nº 25.

Única fuente conocida.

30. Al revuelo de una garza**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Libro de Cifra Nueva**, f. 74.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Sólo música.

31. Al Señor crucificado**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 262v-263.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 397; DUTTON, 3863.**32. Alça la voz, pregonero**

[Lope de Sosa]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 88;

f. 239-240.

OTRAS FUENTESAparece como deshecha del romance de Lope de Sosa "Más envidia he de vos, conde" (CORRESPONDENCIAS. Con: "Pésame de vos, el conde") en el Cancionero General, 1511, f. 107.Vid. ROMEU, 152 y 352, respectivamente; DUTTON, 3848.**CONTEXTOS**

En el f. 88 aparece con una copla menos.

33. Alça la niña los ojos

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 14v-15.

Única fuente conocida.

Vid. QUEROL ROSSO, XXI; FRENK, 369.

34. Alegraos, males esquivos

Francisco de PEÑALOSA
[Comendador Ávila]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 214v.**OTRAS FUENTES**Aparece como deshecha del romance "Descúbrase el pensamiento" del Comendador Ávila en el Cancionero General, 1511, f. 110v.Vid. ROMEU, 308; DUTTON, 4054.

35. Alegría, alegría

Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 133.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 227; DUTTON, 4012.

36. Alegrías, alegrías

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. El Parnaso, f. 100v-102v.**OTRAS FUENTES**Vid. FRENK, 2205.**CORRESPONDENCIAS**Vid. FRENK, 430 y 431.

37. Alma, mirad vuestro Dios

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 30.

Única fuente conocida.

38. Alma, si sabes d[e] amor

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, f. 29.

Única fuente conocida.

39. Alta estava la peña

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 12v-13.

Única fuente conocida.

Vid. QUEROL ROSSO, XIX; FRENK, 71.

40. Alta Reyna soberana

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 36v-37.

Única fuente conocida.

CORRESPONDENCIAS

Con el villancico de Antón de Montoro ["el Roperero de Córdoba" (1404-1480)]: "Alta Reina Soberana". [Cancionero de Montoro; ed. de Cotarelo y Mori (Madrid, 1900), p. 98], en donde adula a la reina Isabel la Católica; copiado también en el Cancioneiro Geral de Resende. El carácter irreverente del villancico de Montoro es criticado por Francisco Vaca en el Cancionero General.

Vid. QUEROL ROSSO, XL; DUTTON, 5334 y 6105.

41. Allá me tienes contigo

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos y canciones, f. 18-18v.**OTRAS FUENTES**Vid. FRENK, 329.

42. Allá se me ponga el sol

Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 282.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 431; FRENK, 65B; DUTTON, 4114.**VERSIONES**Vid. FRENK, 65A.

43. Amar y servir

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 70.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3506.

44. Amargar y tanto

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 183.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 525.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

45. Amigo Mingo Domínguez

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 140.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 242; DUTTON, 3905.

46. Amor çiego y atrevido

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Medinaceli, f. 18v-19.

Única fuente conocida.

47. Amor con fortuna

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 63.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 102; DUTTON, 3969.

48. Amor falso, amor falso

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos y canciones, f. 1v-2.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 662B.**CORRESPONDENCIAS**Vid. FRENK, 662A.

49. Amor, fortuna y ventura

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 153.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 267; DUTTON, 4023.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 37v-38.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 751; DUTTON, 4995.

51. Amor, pues nos das plaçer

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 141v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3452.

52. Amor que tan bien sirviendo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 115.

B. El Maestro, f. 176-177.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 464; DUTTON, 3999.

CONTEXTOS

A. Pieza perdida.

53. Amor quiso cativarme

Alonso de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 150.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 261; DUTTON, 4021.

54. Amor quiso qu[e] os quisiese

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 184.

B. Segovia, f. 213.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 526; GONZÁLEZ CUENCA, 15; DUTTON, 3801.

CONTEXTOS

A. Pieza perdida.

55. An agora se m[e] antoja

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 287v-288.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 440; DUTTON, 3948.

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 104.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 170; DUTTON, 3991.**CONTEXTOS**

Sin música.

57. Andad, mis tristes sospiros [Rodrigo de Castro Osorio,
-
- Conde de Lemos]

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 164.**OTRA FUENTES**Vid. ROMEU, 490; DUTTON, 2123.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

58. Andad, passiones, andad

Pedro LAGARTO
[Alonso Pérez de Vivero,
Vizconde de Altamira]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Colombina, f. 53.B. Palacio, f. 199v-200.C. Segovia, f. 220.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 279; GONZÁLEZ CUENCA, 26; DUTTON, 1998.**CONTEXTOS**

A. C. Sólo una copla.

VARIANTES

	A.	B.	C.
v. 7:	"que no la puedo más perder"	"que no puedo más perder"	"que no la puedo más perde[r]"
v. 8:	"en vuestro"	"a vuestro"	"a vuestro"

59. Andarán siempre mis ojos

GABRIEL "el Músico"
[Gabriel Mena]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 120v-121.B. Uppsala, f. 3v-4.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 201; DUTTON, 3748.

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 50.
Única fuente conocida.

61. Antonilla es desposada

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 217v-218.
B. Elvas, f. 48v-49.
C. Alonso Núñez, f. 91v-92.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 312; DUTTON, 1010.

62. Apuestan zagales dos

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 17.
Única fuente conocida.

63. Aquel cavallero, madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 238v-239.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 350; FRENK, 284; DUTTON, 3847.

CORRESPONDENCIAS

Con A [a]quel cavallero, madre (Palacio, f. 227v).

64. Aquel cavallero, madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 174-176.
Única fuente conocida. Vid. FRENK, 281.

65. Aquel gentilonbre, madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 226v.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 327; FRENK, 629; DUTTON, 3838.

66. Aquel pastorçico, madre

GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 217v.
B. Barcelona, f. 117v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 311; DUTTON, 3534.

CONTEXTOS

"A tonada de": "Aquel cavallero, madre".

A. Estribillo incluido en la ensalada "Por las sierras de Madrid" (f. 217v de Palacio). ROMEU, 311.

67. Aquella buena muger

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 103.

B. Palacio, f. 140v-141.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. DUTTON, 3534.

VERSIONES

Vid. ROMEU, 243; FRENK, 1596A y 1596B.

CONTEXTOS

A. Sólo cuatro coplas. Las coplas III y IV no aparecen en B.

68. Aquella voluntad que se á rendido**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Barcelona, f. 103.

B. Elvas, f. 102v-103.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. DUTTON, 3635.

69. Aquellas sierras, madre**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Libro de Música de vihuela, f. 13.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 72C.

VERSIONES

Vid. FRENK, 72A, 72B y 72D.

70. Aquello traté, Domingo**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 76.

Única fuente conocida.

71. Aquí somos todas tres**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 8.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, nota a la composición nº 11; FRENK, 2208; DUTTON, 7809.

CONTEXTOS

Probablemente comienzo de estrofa glosadora que figura copiado a continuación de "Pánpano verde, rrazimo alvar" (Palacio, f. 8), con el que parece no tener ninguna relación.

72. Aquí viene la flor, señoras

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 52.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 75; FRENK, 1221; DUTTON, 4075.

CONTEXTOS

Sólo estribillo.

73. Aquillótrate, Domingo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 76v.

B. Palacio, f. 124.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 471; DUTTON, 3512.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

74. Arcángel Sa[n] Miguel

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 268v-269.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 409; DUTTON, 3869.

[Ardé, coraçón, arded

Vid. Y ardet, coraçón, ardet]

75. Aunque mis ojos perdieron

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 256.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 386; DUTTON, 4067.

76. Aunque no [e]spero gozar

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 231v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 336; DUTTON, 3842.

77. Aunque no me pidáis cuenta**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Elvas, f. 82v-83.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 3608.

78. Aunque pierda mi bevir**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 187.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 532; DUTTON, 3908.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

79. Ave Virgo, gratia plena**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 264.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 400; DUTTON, 4087.

CONTEXTOS

Mezcla de expresiones en latín y en castellano.

80. Ay, de la noble vile de Paris**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 141v-142.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Mezcla de expresiones en castellano, francés e italiano.

81. Ay de mí, qu[e] en tierra agena

CÁRCERES

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 15v-16.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 921.

82. Ay, dime, señora, di

PASTRANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Barcelona, f. 189v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3470.

83. Ay dolor, ay dolor

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 102v-103.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7359.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

84. Ay, Jesús, qué mal fraile

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Medinaceli, f. 199v-200.

Única fuente conocida.

85. Ay, luna que reluzes

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 21v-22.

Única fuente conocida.

Vid. QUEROL ROSSO, XXVII; FRENK, 1072B; DUTTON, 4024.**VERSIONES**Vid. FRENK, 1072A y 1072C.

86. Ay, que biviendo no bivo

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 0v-1.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4966.

87. Ay, que non era

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 154.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 269; FRENK, 496.

88. Ay, que non osso mirar

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos y canciones, f. 3v-4.

B. Orphénica Lyra, f. 134-134v.
 [El Delphín, f. 34-35. Fantasía igual al principio de este villancico.]

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 1656.

89. Ay, que ravio y muero

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 7.
 Única fuente conocida.

90. Ay, Santa María

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 91v-93.
 B. Palacio, f. 272v.
 C. Alonso Núñez, f. 24v-25.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 415; DUTTON, 1815.

CONTEXTOS

A. Sólo figura el estribillo.

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 393.

91. Ay, triste de mi ventura

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 88v-94.
 Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Estribillo incluido en la ensalada "Una montaña pasando" (f. 88-94). ROMEU, 154.

92. Ay, triste, que vengo

Juan del ENCINA
 [Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 207v-208.
 B. Segovia, f. 213v.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 101v.

Vid. ROMEU, 293; GONZÁLEZ CUENCA, 17; DUTTON, 3823.

93. Bar, bar, bar, çereneçen

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 178.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 516; DUTTON, 3797.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

94. Bem sei que minha tristura

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 103v-104.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7360.

CONTEXTOS

Composición en portugués.

95. Bendito sea aquel día

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 94v-95.

OTRAS FUENTES

Vid. JOAQUIM, 11; DUTTON, 3579.

CONTEXTOS

Faltan los versos de la vuelta.

96. Bien perdí mi coração

Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 125.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 207; DUTTON, 4007.

97A. Bien podrá mi desventura

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 196.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 272; DUTTON, 3813.

97B. Bien podrá mi desventura

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 2v-3.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4968.

98. Buen amor, no me deis guerra

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 138v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 238; FRENK, 1663; DUTTON, 3765.

99. Buscad, buen amor

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Recopilación, II, f. 27-28.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 661.

100. Calabaça

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 145v-146.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 251; FRENK, 1715; DUTTON, 3771.

101. Caldero y llave, madona

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 144v-145.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 249; FRENK, 1175; DUTTON, 3770.**CONTEXTOS**

Mezcla de expresiones en castellano, italiano y francés.

102. Calléis, mi señora

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 130v-131.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 221; FRENK, 389; DUTTON, 3758.

103. Callen todas las galanas

Pedro LAGARTO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 132v-133.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 226; FRENK, 1041; DUTTON, 3760.

CONTEXTOS

Coplas zejelescas alabando a las mujeres toledanas:

Callen todas las galanas
con las damas toledanas.

(...)

Las donzellas de Sevilla
lindas son a maravilla,
pero no son su servilla
de las damas toledanas.

(...)

Según ROMEU, 226, la composición debió ser muy conocida en los círculos cortesanos de Toledo, ciudad muy relacionada con la casa de Alba, con quien se encuentra, además, vinculado el Cancionero Musical de Palacio.

104. Camino de Santiago

Antonio de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 180v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3456.

105. Cansados tengo los ojos**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 212.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 303; DUTTON, 4052.

106. Canten todos voz en grito**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 5v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3473.

CONTEXTOS

Texto incompleto por faltar el f.6: no figuran los v. 4-6.

107. Carillo, muy mal me va**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 106v-107.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 176; DUTTON, 3736.

108. Carillo, quiéresme bien**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Medinaceli, f. 142v-143.

Única fuente conocida.

109. Carillo, si tú quisieres

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 16v-17.

Única fuente conocida.

110. Cativo, por libertarme

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 105.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 288; DUTTON, 4046.

111. Cavallero, qué buscáis

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 180.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 520; DUTTON, 4037.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

112. Cavallero, queráysme dexar

Juan VASQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 13-14.

Única fuente conocida.

113. Circundederunt me

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 83.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 459; DUTTON, 2997.

Aparece en la Égloga de Plácida y Victoriano de Juan del Encina (Burgos, ¿1518-1520?), f. 12-12v.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

114. Clemente jurava [a] tal

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 19v-20.

Única fuente conocida.

115. Comer i beber

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 280.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 427; DUTTON, 4071.**CONTEXTOS**

Sin música.

CORRESPONDENCIAS

Con el villancico Oy comamos y bebamos de Juan del Encina.

116. [C]ómo no le andaré yo

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 105v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3536.

117. Cómo estáis, Virgen y Madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 126v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7379.

118. Cómo pagas tú, Cordero

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 123.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 470; DUTTON, 4006.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

119. Cómo pasará la sierra

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 89v-90.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7348.

120. Cómo puedo ser contento

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 150.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 260; DUTTON, 3775.

CONTEXTOS
Sin música.

121. Cómo puedo yo bivar

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Uppsala, 0v-1.
B. Silva de Sirenas, f. 24.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, I.

VARIANTES

	A.	B.
v. 2:	"si el remedio"	"que el remedio"
v. 3:	"El como"	"El como"
v. 5:	"Quando no sa d[e] esperar"	"El quando se a d[e] esperar"
v. 6:	"Mas ay sienpre en mi pesar"	"Mas ay siempre en mi pesar"
v. 9:	"Si el remedio"	"Que el remedio"

122. Cómo queréis, madre

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Orphénica Lyra, f. 132-133.
B. Villancicos y canciones, f. 14v-15.
Únicas fuentes conocidas.
Vid. FRENK, 209.

123. Cómo se poderá partir

[Comendador Estúñiga]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Alonso Núñez, f. 36v-37.

OTRAS FUENTES

- En el Cancionero de Rennert [Add. 10431 del British Museum de Londres], c. 1510, f. 44.
 - Atribuida al Comendador Estúñiga en el Cancionero General de 1511 (f. 148-148v) y 1514 (f. 127v).
- Vid. DUTTON, 0848.

124. Con amores, mi madre

Juan ANCHIETA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 231.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 335; DUTTON, 3944.

125. Con el rrocío del alva

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 166.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 496; DUTTON, 3940.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

126. Con mi dolor y tormento

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 73v-4.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3599.

127. Con qué la lavaré

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Delphín, f. 78-80.B. Silva de Sirenas, f. 24.C. Libro de Música, f. 9.D. Orphénica Lyra, f. 138.E. Uppsala, f. 22v-23.F. Recopilación, II, f. 35.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, XXIX; FRENK, 589A y 589B.

CONTEXTOS

A. Narváez intercala entre los vv. 8-9: "Mi gran blancura y tez / la tengo ya gastada".

B. Sólo figura el estribillo, no hay copla.

D. "Villancico a quatro de Juan Vázquez".

F. Falta la vuelta o repitición del estribillo (no figuran los vv. 9-10).

VARIANTES

	A.	B.	C.	D.	E.	F.
v. 1:	"Con"	"Con"	"y con"	"Con"	"Con"	"Con"
v. 2:	"tez"	"flor"	"flor"	"flor"	"flor"	"tez"
v. 3:	"Con"	"Con"	"y con"	"Con"	"Con"	"Con"
v. 5:	"Lávanse"		"Lavávanse"	"Lávanse"	"Lávanse"	"Lávanse"
	"casadas"		"moças"	"casadas"	"casadas"	"galanas"
v. 7:	"lávome"		"lavarm[e] é"	"lávome"	"lávome"	"lávome"
v. 8:	"penas"		"ansias"	"ansias"	"penas"	"ansias"
	"dolores"		"dolores"	"dolores"	"dolores"	"pasiones"
v. 9:	"Con"		"Y con"	"Con"	"Con"	

128. Con sí se tornó mi vida

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 122v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 205; DUTTON, 3750.

129. Con temor y con plazer

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 225.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 34; DUTTON, 4224.

130. Congoxa del mal presente

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 90v-91.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3615.

CONTEXTOS

Sólo incipit.

131. Congoxa, más que crüel

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 131v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 224; DUTTON, 3759.

132. Contar te quiero mis males

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 103v-104.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 169; DUTTON, 3733.

133. Coraçón, pues consentiste

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 170.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 503; DUTTON, 4111.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

134. Corazón triste, sofrid Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 251.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 375; DUTTON, 3889.

135. Corona de más hermosas

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 24.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Sólo estribillo.

136. Corren monte tras las vidas

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 188.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 534; DUTTON, 4040.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

137. Covarde cavallero Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos, f. 5-5v.

B. Orphénica Lyra, f. 162v-163.

C. Recopilación, II, f. 24-25.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 1662B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 1662A.

138. Creció tanto mi cuidado

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 129v-130.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 219; DUTTON, 4010.

139. Cuando las desdichas mías

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 108v-109v.

Única fuente conocida.

140A. Cucú, cucú, cucucú

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 60.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 94; FRENK, 1817C.**VERSIONES**Vid. FRENK, 1817A.**140B. Cucú, cucú, cucucú**

Pedro FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 62v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 101; FRENK, 1817B; DUTTON, 4104.**VERSIONES**Vid. FRENK, 1817A.**141. Cuydados meus tao cuydados****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Elvas**, f. 65v-66.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3591.**CONTEXTOS**

Composición en portugués.

142. Çutegón**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 242v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 357; DUTTON, 3852.**CONTEXTOS**

Estribillo en vasco; copla en castellano.

143. Daca, bailemos, CarilloJuan del ENCINA
[Juan del Encina]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 201v-202.**OTRAS FUENTES**Aparte de la citada, sólo en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 98.Vid. ROMEU, 282.

144. Dadme albricias, hijos d[e] Eva

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, F. 39v-40.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 6805.

CORRESPONDENCIAS

- Con la composición "Dadme albricias, que os las pido" del "Comendador Ávila a la Noche de Navidad" [Cancionero General (Toledo, 1527), f. 14].

- Con la composición "Dad albricias, corazón" de Gabriel "el Músico" (Cancionero General).

Vid. QUEROL ROSSO, XLIII.

145. Dadnos, Señora, aguinaldo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 155v.

Única fuente conocida.

146. Dale, si le das, moçuela

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 82;

f. 194.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 141 y 545 respectivamente; FRENK, 1719;

DUTTON, 3982.

CONTEXTOS

En el f. 194, pieza perdida.

CORRESPONDENCIAS

- El Cortesano de Luys Milán:

"-Mejor os podrían dezir a vos Mozuela de Logroño", p. 207.

- La lozana andaluza, XIV.

147. Dame acogida en tu hato

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 96v-97.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 989.

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 990.

148. D[e] alhá d[e] encima del cielo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 72v-73.

Única fuente conocida.

149. D[e] amor es mi cuidado

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 163.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 489; DUTTON, 3786.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

150. D[e] amores son mis ojuelos, madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 17.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Estribillo incluido en la ensalada "La moça que las cabras cría" (f. 17).

151. D[e] aquel fraire flaco y cetrino Pedro LAGARTO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 147v-148.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 255; FRENK, 1834; DUTTON, 3772.

152. De aquel pastor de la sierra Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 37.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 634.

153. De dónde venís, amore Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 23v.

B. Recopilación, II, f. 34.

[El Delphín, f. 35-36. Cantus firmus de esta fantasía igual al villancico de Juan Vásquez].

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 575.

VARIANTES

	A.	B.
v. 1:	"amores"	"amore"
v. 4:	"no venís a la postura"	"do venís la noche oscura"

CONTEXTOS

A. Repetición final del estribillo.

154. De dónde vienes, Pasqual Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 24.
Única fuente conocida.

155. De fuera maniredes

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 158.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 477; DUTTON, 3783.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

156. De las dos hermanas, do sé Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos y canciones, f. 22-23.
B. Recopilación, II, f. 17.
Únicas fuentes conocidas.

157. De las sierras donde vengo Pedro Juan ALDOMAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 122;
f. 146.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 204 y 252 respectivamente; FRENK, 935A;
DUTTON, 4005.

VERSIONES

Vid. FRENK, 935B.

VARIANTES

	A.	A.
	(f. 122)	(f. 146)
v. 1:	"De"	"En"
v. 5:	"qué prados"	"qué lugar"
v. 6:	"qué lugar"	"qué prados"

158. De linda serrana

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 175.

B. Alonso Núñez, f. 6v-7.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 513; DUTTON, 3907.

CONTEXTOS

A. Pieza perdida.

159. De los álamos vengo

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos, f. 19v-20.

B. Orphénica Lyra, f. 142-143.

B. Recopilación, II, f. 13v-14.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 309B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 309A.

160. De mi dicha no s[e] espera

Francisco de PEÑALOSA
[Garcí Sánchez de Badajoz]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 220.

OTRAS FUENTES

Atribuida a Garcí Sánchez de Badajoz en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 129v.

Vid. ROMEU, 315; DUTTON, 4055.

161. De mi ventura quexoso

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 81v-82.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 5126.

162. De Monçón venía el moço

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 24.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 34; FRENK, 7; DUTTON, 3897.

163. De os servir toda mi vida

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 134-135.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 231; DUTTON, 3762.

164. De ser malcasada Diego FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 119.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 197; FRENK, 224; DUTTON, 4001.

165. De venir, buen cavallero [Diego de San Pedro]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 157.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 475; DUTTON, 3782.

Atribuida a Diego de San Pedro en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 130.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

166. De vos e de mim naceo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 71v-72.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3597.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

167. De vosotros é manzilla Juan de ESPINOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 121.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 202; DUTTON, 4004.

168. Del rosal sale la rosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 8-10.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 1261.

169. Del todo me veo, señora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 169.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 502; DUTTON, 3792.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

170. Dentro en el vergel, moriré

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 247.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 366; FRENK, 308B; DUTTON, 4065.

VERSIONES

Vid. FRENK, 308A.

171. Descansa, triste pastor

Jacobus de MILARTE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 151v-152.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 264; DUTTON, 3777.

172A. Desçienda al valle, niña

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 125.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 206; FRENK, 1087A; DUTTON, 3752.

172B. Descendí al valle, la niña

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 11-12.

Única fuente conocida. Vid. FRENK, 1087B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 1087C.

173. Descuidad dese cuidado

Juan de SANABRIA

[Tapia]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 251v.

OTRAS FUENTES

Atribuido a Tapia en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 146v; y a Cartagena en el Cancionero de Rennert, c. 1510 [Add. 10431 del British Museum de Londres], f. 70v.

Vid. ROMEU, 377; DUTTON, 0898.

174. Descuidado de cuidado

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 76v-77.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, 54; FRENK, 607.

175. Desdeñado soy de amor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 9v-10.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, XVI; FRENK, 631.

GLOSA

Milán, El Cortesano, p. 114-115.

176. Desdichado fue nacer

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 225v.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 36; DUTTON, 4226.

177. Despierta, triste pastor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 10v-11.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4973.

178. Desposástesos, señora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

B. Uppsala, f. 8v-9

Única fuente conocida.

Vid. QUEROL ROSSO, XV; FRENK, 670.

179. Desposósete tu amiga, Juan pastor

[Salazar
"el ermitaño"]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 52v-53.

B. Silva de Sirenas, f. 24.

OTRAS FUENTES

Atribuido a "Salaçar el hermitaño" en el Cancionero compilado c. 1560 (Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio), f. 185-186.

Atribuido a Diego de Avila (?) en el Cancionero General (Valencia, 1511). Perdido.

Vid. FRENK, 53 y 667bis; DUTTON, 2016.

180. Después que pasaste el río

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 109v-110.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7363.

181. Desque yo te vi, Joanilha

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 87v-88.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7346.182. Deus in adjutorium

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 85v-86.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 1838; DUTTON, 3517.

CONTEXTOS

Estribillo en latín.

183. Dexa d[e] estar modorrido

Jacobus de MILARTE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 126v-127.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 210; DUTTON, 3754.

184. Dexa ya tu soledad

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 21-21v.

Única fuente conocida.

185. Dexaldos, madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 164.B. Alonso Núñez, f. 53v-54.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 491; DUTTON, 3783.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

VARIANTES

	A.	B.
v. 1:	"madre"	"mi madre"
v. 2:	"llorar los..."	"mis ojos llorar"

186. Dexe de ser amador

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 38v-30.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4996.

187. Dezí, flor resplandeçiente

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 211v.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 10; DUTTON, 4211.

188. Dezidme, pues sospirastes

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 214v-215.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, sólo en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 92v.Vid. ROMEU, 307; DUTTON, 3830.

189. Dezilde al cavallero

Nicolas GOMBERT

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 45v-46.B. Libro de Música, f. 4-4v.[C. Misa Dezilde al cavallero de Cristóbal de Morales, Opera Omnia.]

[D. "Diferencias sobre el canto del cavallero" de Antonio de Cabeçón.]

Únicas fuentes conocidas.

Vid. QUEROL ROSSO, XIL; FRENK, 165.

CONTEXTOS

B. Sólo el incipit.

C. D. Sólo instrumental.

190. Di, Gil. Qué siente Juan

Antonio CEBRIÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 96v-97.

Única fuente conocida.

191. Di, pastorçico, pues vienes Pedro Juan ALDOMAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 117.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3630.

192. Di per[r]a mora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 7v-8.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, 9; FRENK, 1536.

CONTEXTOS

Danza cantada.

193. Di, por qué mueres en cruz

Lucas FERNÁNDEZ
[Lucas Fernández]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 273v.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en las Farsas y Églogas de Lucas Fernández (Salamanca, 1514).

Vid. ROMEU, 417; DUTTON, 3873.

194. Di, pues vienes del aldea

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 88v-89.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7347.

195. Dime, a do tienes las mientes

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 45.

Única fuente conocida.

CORRESPONDENCIAS

- Con el villancico A dónde tienes las mientes
(Palacio, f. 206v-207; Alonso Núñez, f. 15v-16).

196. Dime, Juan, por tu salud

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 195.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 102-102v.

Vid. ROMEU, 548; DUTTON, 3812.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

197. Dime, robadora**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Uppsala, f. 1v-2;
f. 13v-124.

CORRESPONDENCIAS

- Con el poema "Gran sosiego y mansedumbre" de Micer Francisco Imperial, publicado en el Cancionero de Baena, f. 178.

Vid. QUEROL ROSSO, III.

198. Dime, triste corazón

Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 69v.
B. Palacio, f. 159.
Únicas fuentes conocidas.
Vid. ROMEU, 479; DUTTON, 3505.

CONTEXTOS

A. El copista dibujó una torre en lugar del nombre del compositor, de ahí se deduce que fue Francisco de la Torre.

B. Pieza perdida.

199. Dindirín, dindirín, dindirindaña**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 244v.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 359.

CONTEXTOS

Mezcla de expresiones en francés y en castellano.

200. [D]inos, madre del donsel

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 103v-104.
Única fuente conocida.
Vid. DUTTON, 3535.

201. Dios inmortal

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 46.

Única fuente conocida.

202. Dios los extremos condena

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 31.

Única fuente conocida.

203. Dios te salve, Cruz preciosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 283v-284.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 434; DUTTON, 3919.**CONTEXTOS**

Sin música.

204. Dios te salve, Pan de vida

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 57.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 86; DUTTON, 3701.**CONTEXTOS**

Sin música.

205. Dístenos, Señora, tal Rey

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 187.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 533; DUTTON, 3804.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

206. Dizen a mí que los amores é

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 47v-48.B. Recopilación, II, f. 2-3.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. QUEROL ROSSO, L; FRENK, 686.

VARIANTES

	A.	B.
v. 2:	"si tal pensé"	"si lo tal pensé"
v. 5:	"si tal pensé"	"si lo tal pensé"
v. 7:	"si tal pensé"	"si lo tal pensé"

207. Do mueren sin fenesçer

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 253v-254.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 381; DUTTON, 3891.

CONTEXTOS

Mezcla expresiones en castellano y en latín.

208. Do queda la libertad

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 165.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 492; DUTTON, 3939.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

209. Do vosso bem querer, senhora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 115v-116.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7368.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

210. Domingo, fuese tu amiga

BRIHUEGA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 48.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 69; DUTTON, 3955.

211. Domingo, qué nuevas ay

GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 237.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 347; DUTTON, 4060.

212. Dónde está tu gallardía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 110.

B. Alonso Núñez, f. 20v-21;
f. 101v-102.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 183; DUTTON, 4107.

213. Donde sobra el merecer

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 186.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 530; DUTTON, 4039.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

214. Dónde son estas serranas

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 26v.

[B. Siete Libros de Música, VI, 333.]

[C. Arte Tripharia, f. 38v.]

Vid. FRENK, 1477.

CONTEXTOS

B. y C. Ejemplos musicales teóricos.

C. "Ad quem canitur Hispanicum hoc".

215. Donzella, Madre de Dios

Juan de ANCHIETA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 265v-266.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 404; DUTTON, 3866.

216. Dos ánades, madre

Juan de ANCHIETA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 107.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 177; FRENK, 182B; DUTTON, 3993.

217. Dos coraçones conformes

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 117 (=116v).

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 469; DUTTON, 3745.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

218. Dos terribles pensamientos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 115.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 465; DUTTON, 1138.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

219. Duélete de mí, señora

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

B. Villancicos y canciones, f. 1-1v.

A. Orphénica Lyra, f. 135v-136.

Únicas fuentes conocidas.

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 429.

220. E la don don, Verges Maria

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 41v-42.

Única fuente conocida.

221. El bivo fuego de amor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 257v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 388; DUTTON, 3892.

222. El descanso de vos ver

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 212v.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 14; DUTTON, 4214.

223. El día que vy a Pascuala

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 254v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 383; DUTTON, 3859.

224. El que ama no descansa

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Elvas, f. 66v-67.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3592.

225. El que rige y el regido

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 197v-198.**OTRAS FUENTES**Además de la citada, sólo en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 89.Vid. ROMEU, 275; DUTTON, 3816.

226. El que tal señora tiene

Juan del ENCINA
[¿Juan del Encina?]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 261v-262.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 395.**CONTEXTOS**

El texto de la composición es ambiguo:

- para Barbieri, se trata de una transposición profana de conceptos marianos; que debió ser escrita por Encina para la duquesa de Alba;
- para Romeu, la "Señora" que se cita en el texto sería la Virgen María, ya que el villancico se encuentra en el código entre otras piezas marianas.

227. El triste que nunca os vido

Francisco de PEÑALOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 74.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 125; DUTTON, 3977.

228. Ell abad que a tal or[a] anda

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 267.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 407; FRENK, 1833; DUTTON, 4070.

229. Ell amor que me bien quiere Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 85.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 144; FRENK, 294; DUTTON, 3984.

230. Ell dolor que está a secreto

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 27v-28.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4987.

231. En Avila, mis ojos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 128v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 215; FRENK, 498; DUTTON, 3756.

232. En comience ora, Juanillo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 181v.

Única fuente conocida.

233. En el campo me metí

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 68v-69.

Única fuente conocida.

234. En el mi corazón vos tengo GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 262.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 396; FRENK, 479; DUTTON, 4069.

235. En la fuente del rosel

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f. 12.A. Recopilación, II, f. 38.

Únicas fuentes conocidas.

236. En fuego d[e] amor me quemo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 127v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 212; DUTTON, 3755.

[En las sierras donde vengo

Vid. De las sierras donde vengo]

237. En no me querer la vida

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 121v-122.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 203; DUTTON, 3749.

238. En toda la tramontana

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 26v-27.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 0880.

239. En vida de tantos daños

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 98v-99.

240. Enamorado de vos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 60v-61.Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 95; DUTTON, 3705.

241. Encúbrase el mal que siento

Mateo FLECHA "el Viejo"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 189.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 3468.

242. **Enemiga le soi, madre**

Juan de ESPINOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 2v;
 f. 3;
 f. 217v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 3 y 4 respectivamente; FRENK, 681; DUTTON, 3875.

CONTEXTOS

En el f. 2v sólo incipit.

Estríbillo incluido en la ensalada "Por las sierras de Madrid (f. 217v). ROMEU, 311.

243. **Entra mayo y sale abril****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 52.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 76; FRENK, 1270B; DUTTON, 4076.

VERSIONES

Vid. FRENK, 1270A.

244. **Entre todos los naçidos****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 274v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 419; DUTTON, 3874.

245. **Es de tal metal mi mal****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 230v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 334; DUTTON, 3841.

CORRESPONDENCIAS

Frottole, XI, f. 17: "Es de tal metal mi gloria".

246. **Es la vida que tenemos****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 43v-44;

 f. 171.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 60 y 505 respectivamente; DUTTON, 3694.

CONTEXTOS

A. En el f. 171 pieza perdida.

La composición mantiene ciertos tonos manriqueños:
 Es la vida que tenemos
 aborrida,
 y la muerte que tenemos
 es la vida.
 (...)
 Y asy se acaban los males
 que nos matan,
 y las glorias temporales
 que nos atan,
 de las quales buscaremos
 la salida,
 pues la muerte que tenemos
 es la vida.

247. **Es menester que se açierte** Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 61.

Única fuente conocida.

248. **Es naçido, Dios, pastores**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 124v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7376.

249. **Es tan alta la ocasión**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 56v-57.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 87; DUTTON, 3962.

250. **Esta queda, loca** ALONSO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 128.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 213; FRENK, 1845; DUTTON, 3902.

251. **Esta trabalhosa vida**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 77v-78.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7340.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

252. Estas noches atan largas

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 269.

B. Uppsala, f. 20v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 410; FRENK, 585A; DUTTON, 2008.

VARIANTES

A.

v. 7: "en sospiros lo pasaba"

v. 8: "Mas peor está que
estaba"

v. 9: "para mí"

B.

"con descanso lo passaua"

"Mas estas que amor
me grava"

"non dormí"

VERSIONES

Vid. FRENK, 585B.

253. Estraña muestra d[e] amar

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 32.

Única fuente conocida.

254. Estrella oriental

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 259.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 392; DUTTON, 3947.

CONTEXTOS

Sin música.

255. Eulalia, vor gonela

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 22.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 1786.

CONTEXTOS

Composición en catalán incluida en la ensalada La Negrina de Flecha.

256. Falai, meus olhos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 52v-53.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

257. Falai, miña amor, falai-me

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 77.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 376.

258. Falalalán, falalalán, falalalera

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 27v-28.

Única fuente conocida.

Vid. QUEROL ROSSO, XXXIII; FRENK, 1991.

259. Foyse gastando a esperança

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 118v-119.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7371.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

260. Françeses, por qué rrazón

TORDESILLAS

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 278v-279.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 424; FRENK, 904; DUTTON, 3928.

CONTEXTOS

El villancico narra -burlonamente- la retirada del ejército francés el 19 de octubre de 1503 de Salsas hacia Narbona al mando del mariscal De Rieux, ante el avance de las tropas de Fernando el Católico.

261. França, cuenta tu ganancia

Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 289 y 290.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 443; DUTTON, 2938.

CONTEXTOS

El villancico, como el anterior, hace referencia a las campañas de Fernando el Católico contra el ejército francés. La composición se supone fechada en torno a 1513, pues en ella se citan la retirada de Salsas (1503), la batalla de Ravena (1512), la retirada de Navarra (1512) y la batalla de Novara (1513).

262. Gaeta nos es subjeta

ALMOROX

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 277v-278.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 423; DUTTON, 3927.**CONTEXTOS**

El villancico hace referencia a la toma de Gaeta por el Gran Capitán el 1 de enero de 1504.

263. Garridica soy en el yermo**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 49v-50.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Estríbillo incluido en la ensalada "Serrana del bel mirar" (f. 49v-50). ROMEU, 71.

264. Gasajado vienes, Mingo

Jacobus de MILARTE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 153v-154.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 268; DUTTON, 3779.**265. Gasajémonos de huzia**Juan del ENCINA
[Juan del Encina]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 101v-102.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 165; DUTTON, 3731.**266. Gasajoso está carillo****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Medinaceli, f. 17v-18.

Única fuente conocida.

267. Gavylao, gavylao branco**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 49v-50.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 510; DUTTON, 7315.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

268. Gentil cavallero

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Barcelona, f. 183v (=174v).
 B. Tres Libros de Música, f. 50.
 C. Libro de Música, f. 13.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 1682; DUTTON, 3463.

VARIANTES

A.	B.	C.
v. 2: "deisme ahora"	"dédesme hora"	"dadme agora"
v. 3: "el mal"	"el daño"	"el daño"
v. 4: "avés"	"avéys"	"avéys"
v. 5: "vase el cavallero"	"venía el cavallero"	"vase de Sevilla"
v. 6: "vase de Sevilla"	"venía de Sevilla"	"de Córdoba a Sevilla"

CONTEXTOS

A. y C. faltan vv. 7-12.

269. Gentil dama, non se gana

Juan CORNAGO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Colombina, f. 7v-9.
 B. Palacio, f. 27v-28.
 Únicas fuentes conocidas.
Vid. ROMEU, 38; DUTTON, 3474.

CONTEXTOS

- A. La estructura musical exige dos versos más en la copla IV, que junto con los seis que aparecen en el manuscrito darían lugar a dos coplas. Faltan los v.8-10, que corresponden a la repetición del estribillo. Varios estribillos al pie de la composición, que debían cantarse con la misma melodía de ésta.
 B. Sólo figura una copla.

VARIANTES

A.	B.
v. 2: "de vos mirar"	"en vos mirar"
v. 6: "se desfaze"	

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 287A y 287B.

270. Gentilonbre enamorado

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 233v.
 Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 340; DUTTON, 3844.

271. Gloria sea [a]l Glorioso

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 264v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 402; DUTTON, 3865.

CONTEXTOS

Fechado, posiblemente, entre 1482-1492, puesto que hace referencia a las victorias de los Reyes Católicos en la campaña de Granada.

272. Gózate, Virgen sagrada

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 37v-38.

Única fuente conocida.

273. Gran gasajo siento y[o] [Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 207v-208.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496) aparece como deshecha del villancico "Dios mantenga, Dios mantenga" (f. 105-105v).

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 2; DUTTON, 4209.

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 1294.

274. Gran plazer siento yo ya Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 255v-256.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 385; DUTTON, 3913.

275. Gritos dava la morenica

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 102v-103v.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 499.

276. Gritos davan en aquella sierra ALONSO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 10.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 15; FRENK, 191; DUTTON, 3894.

280. Ha ya sufrido tanto el alma mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 79v-80.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7341.

281. Hartaos, ojos, de llorar

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 51v-52.

Única fuente conocida.

282. Haze amar y no es amor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 56v-57.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7320.

283. Hazme, amor, el mal que puedes

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 57v-58.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3584.

284. Hermitaño quiero ser

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 218v-219.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, sólo en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 91v [las coplas con otro orden].

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 313; DUTTON, 3832.

285. Hermosísima María

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 6-7.

Única fuente conocida.

286. Hermosura con ufana

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 148v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 257; DUTTON, 3773.

287. Heu mi, sin ventura

[¿Gómez Manrique?]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 181.****OTRAS FUENTES****Vid. ROMEU, 523; DUTTON, 1842.****CONTEXTOS****Pieza perdida.****288. Hombres, victoria, victoria**

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Canciones y villanescas, nº 22.****Única fuente conocida.****289. Ia dei fim a meus cuidados****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Elvas, f. 81v-82.****Única fuente conocida.****Vid. DUTTON, 3607.****CONTEXTOS****Villancico en portugués.****290. Ia nao podeis ser contentes****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Elvas, f. 68v-69.****Única fuente conocida.****Vid. DUTTON, 3594.****CONTEXTOS****Villancico en portugués.****291. Ia que viveis tao ausentes****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Elvas, f. 76v-77.****Única fuente conocida.****Vid. DUTTON, 3602.****CONTEXTOS****Villancico en portugués.****292. Iestou minha ventura****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Elvas, f. 67v-68.****Única fuente conocida.**

293. Isabel, Isabel

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 53.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 1694.

294. Jançu Janto dego de Garçigorreta

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 143v-144.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 248; DUTTON, 3769.

CONTEXTOS

Mezcla de expresiones en vasco y en castellano.

295. Juyzio fuerte será dado

TRIANA,
Antonio de CÓRDOBA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 88;

f. 104v-105.

B. Palacio, f. 250v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 374; DUTTON, 3525.

CONTEXTOS

Sobre el Cantus Sibyllae.

A. Música de Triana.

B. Música de Antonio de Córdoba.

296. Juyzios sobre una estrella

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 28.

Única fuente conocida.

297A. La bella malmaridada

GABRIEL "el Músico"
[Gabriel Mena, sólo coplas]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 136.

B. Silva de Sirenas, f. 26v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 234; FRENK, I, nota a; DUTTON, 4084; 0255.

CONTEXTO

B. Sólo estribillo.

VARIANTES

A.

B.

v. 2: "de las más lindas"

v. 3: "miémbresete"

"de las más lindas"
"acuérdate"

297B. La bella malmaridada

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Delphín, f. 77-78.

Única fuente conocida.

298. La más graciosa serrana

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 81.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 138; FRENK, 997; DUTTON, 3981.

CONTEXTOS

El estilo recuerda a las serranillas del Marqués de Santillana.

299. La mi sola Laureola

Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 179;
f. 235.B. Villancicos, f. 10.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 518 y 343 respectivamente; DUTTON, 4036.

CONTEXTOS

En el f. 179 pieza perdida.

300. La terrible pena mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 51v-52.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de poesías
varias [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio],
compilado c. 1560, f. 167.

Vid. DUTTON, 167.

301. La tierra s[e] está gozando

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 20.

Única fuente conocida.

302. La tricotea

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 142v-143.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Mezcla de expresiones en castellano, francés e italiano.

303. La vida y la gloria

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 133v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 228; DUTTON, 3761.

304. La vida y la muerte juntas

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 184.B. Elvas, f. 87v-88.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 527; DUTTON, 3612.

CONTEXTOS

A. Pieza perdida.

305. La zorrilla con el gallo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 237v-238.B. Alonso Núñez, f. 42v-43.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 348; FRENK, 1995B; DUTTON, 0279.

VERSIONES

Vid. FRENK, 1995A.

306. Lágrimas de mi consuelo

Antonio CEBRIÁN

Juan VÁSQUEZ

[Garcí Sánchez de Badajoz]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 3v-4.B. Recopilación, f. 10v;
f. 11.

CONTEXTOS

A. Música de Antonio Cebrián.

B. Música de Juan Vásquez.

307. Lágrimas de saudade

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 23v-24.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4984.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

308. Las mis penas, madre

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 43.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 59; FRENK, 591; DUTTON, 3953.

309. Las tristes lágrimas mías

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 63v-64.

B. Silva de Sirenas, f. 25.

Únicas fuentes conocidas.

310. Las tristezas no m[e] espantan

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 40.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cartapacio de Padilla, siglo XVI (f. 231v).

Vid. ROMEU, 54; DUTTON, 3952.

311. Ledo rostro venerao

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 40v-41.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4998.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

312. Levantese el pensamiento

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 117v-118.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7370.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

313. Levayme, amor, daquesta terra

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestoro, f. 177-178.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 464.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

314. Levanta, Pascual, levanta

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 110v.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 97, como deshecha del villancico "Qué [e] s de ti, desconsolado", relativo a la conquista de Granada.

Vid. ROMEU, 184; DUTTON, 3740.

315. Lindos ojos avéys, señora

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICAS

A. Villancicos, f. 20v-21.

B. Recopilación, II, f. 16v.

Únicas fuentes conocidas.

316. Lo que demanda el romero, madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 246bisv.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 365; FRENK, 27; DUTTON, 3857.

317. Lo que más, señora, siento

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 168.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 499; DUTTON, 4031.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

318. Lo que mucho se desea

Francisco de PEÑALOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 254.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 382; DUTTON, 4086.

319. Lo que queda es lo seguro Pedro de ESCOBAR
[Garci Sánchez de Badajoz]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 62;
f. 129.
B. Elvas, f. 47v-48.
C. Alonso Núñez, f. 19v-20.

OTRAS FUENTES

Atribuido a Garci Sánchez de Badajoz en el Cancionero de Rennert, c. 1510 [Add. 10431 del British Museum de Londres], f. 11-11v.
Vid. ROMEU, 99 y 216 respectivamente; DUTTON, 0711.

CONTEXTOS

- A. En el f. 62, sólo incipit.

320. Los hombres con gran plazer

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Colombina, f. 78v-79.
Única fuente conocida.

321. Los que a nuestro rabadán

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Barcelona, f. 182.
Única fuente conocida.

322. Los que amor y fe se tienen

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 145.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 250.

323. Los Reyes siguen la [e]strella Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Canciones y villanescas, nº 52.
Única fuente conocida.

324. Los sospiros no sosiegan Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 100v-101.

OTRAS FUENTESFrottole. Libro Secondo. (Roma, 1518)Vid. ROMEU, 163; DUTTON, 3730.**325. Lllaman a Teresica****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A.** Uppsala, f. 32v-33.**B.** Medinaceli, f. 9v-10.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. QUEROL ROSSO, XXXVibis; FRENK, 1629B.**CONTEXTOS****A.** Aparece incluida también la composición
"Teresica hermana" (f. 31v-33).**VARIANTES**

	A.	B.
v. 3:	"tan mala"	"qué mala"
v. 6:	"juramento tiene"	"juramento haze"
	"juramiento" [en el Tenor y el Bajo]	
v. 7:	"Qué mala noche tiene"	"Qué mala noche le dé Dios" [en el Alto y el Tenor]

VERSIONES

FRENK, 1629A.

326. Llamáysme villana**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A.** Recopilación, II, f. 29-30.

Única fuente conocida.

327. Llenos de lágrimas tristes

PASTRANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A.** Palacio, f. 114.**B.** Barcelona, f. 185.**C.** Elvas, f. 97v-98.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 463; DUTTON, 3467.**CONTEXTOS****A.** Pieza perdida.**328. Llorad conmigo, pastores****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A.** Medinaceli, f. 22v-23.

Única fuente conocida.

329. Llove a menudo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 34v-35.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4993.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

330. Llueve menudico

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 281.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 429; FRENK, 1007; DUTTON, 4072.

331. Madre mía, muriera yo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 88v-94.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Estribillo incluido en la ensalada "Una montaña pasando" (f. 88v-94). Vid. ROMEU, 154.

332. Madre, para qué naçí

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 49v-50.

CONTEXTOS

Estribillo incluido en la ensalada "Serrana del bel mirar" (f. 49v-50). Vid. ROMEU, 71.

333. Mal aya quien a vos casó

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 140-141.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 239B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 239A y 239C.

334. Mal de muchos no consuela

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 124.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 472; DUTTON, 1140.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

335. Mal ferida va la garça

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música de vihuela, f. 14.

Única fuente conocida.

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 512A y 512B.

336. Mal se cura muyto mal

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 4v-5.

Única fuente conocida.

CORRESPONDENCIAS

- Moreto, La fuerza de la ley, p. 85.

337. Mano a mano, los dos amores

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 46.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 65; FRENK, 1; DUTTON, 3900.

338. Maravilla es cómo bivo

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 248.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 368; DUTTON, 3885.

339. Maravyllome dél

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 86bis-86ter.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 1972; DUTTON, 3159.

CONTEXTOS

Sólo figura el estribillo.

340. Más devéis a quien vos sirve

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 53v-54.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 3581.

341. Más lo precio [que] mi Enrique

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 214.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 18; DUTTON, 4216.

342. Más pierde de lo que piensa [Alonso Pérez de Vivero,
VizcondedeAltamira]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 185.

OTRAS FUENTES

Atribuido al Vizconde de Altamira en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 146v; (Valencia, 1514), f. 126.

Vid. ROMEU, 529; DUTTON, 3803.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

343. Más quiero morir por veros Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 55.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 93v.

Vid. ROMEU, 82; DUTTON, 3960.

344. Más vale trocar Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 209v-210.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 89v-90.

Vid. ROMEU, 298; DUTTON, 3825.

345. Mayoral del hato, ahau

Juan de SANABRIA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 70v-71.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 118; DUTTON, 3974.

346. Meis olhos van per lo mare

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 299.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 453; DUTTON, 4116.**CONTEXTOS**

Cosaute en portugués.

347. Menga, la del Bustar

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 210v-211.B. Alonso Núñez, f. 12v-13.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 301; FRENK, 998; DUTTON, 3826.**CONTEXTOS**

B. Incluye el salmo "In exitu Israel".

348. Merçed, merçed le pidamos

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 79v-80.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3514.

349. Meu naranjedo no ten fruta

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 217.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 310; DUTTON, 4112.**CONTEXTOS**

Cosaute en galaico-portugués.

350. Mi esperança

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 263v-264.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 399; DUTTON, 3864.

CORRESPONDENCIASVid. DUTTON, 6858.**351. Mi mal por bien es tenido**

BADAJOZ "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 38.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 51; DUTTON, 3951.**352. Mi muerte contra la vida****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 154v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 270; DUTTON, 3780.**353. Mi peligrosa pasión**

[Juan de Estúñiga]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 172.**OTRAS FUENTES**Atribuida a Juan de Estúñiga en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 146v; (Valencia, 1514), f. 125v.Vid. ROMEU, 507; DUTTON, 3794.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

354. Mi ventura, el cavallero

GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 88.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 153; FRENK, 1002; DUTTON, 3986.**CONTEXTOS**

Cosante.

355. Mi vida nunca rreposa**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 214.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 306; DUTTON, 4053.

356. *Mia fee, Gil, ya de tu medio*

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 5v-6.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4970.

357. *Mil veces llamo la muerte*

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 173.

B. Elvas, f. 83v-84.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 507; DUTTON, 3609.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

358. *Mill cosas tiene ell amor*

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 128.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 214; DUTTON, 4053.

359. *Miño amor, dexistes: ¡ay!*

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 144.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 61; FRENK, 442; DUTTON, 3898.

CONTEXTOS

Cosaute gallego-portugués.

360. *Mininha dos olhos verdes*

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 95v-96;
f. 96v-97.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7353.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

361. *Míos fueron, mi corazón*

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 111;
f. 207v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 185 y 294; FRENK, 649.

CONTEXTOS

A. Música de Francisco Millán.

362. Mira, Juan, lo que te dixe**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. El Parnaso, f. 109v-110.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 424.

363. Mirad qué negro amor**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Alonso Núñez, f. 101.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3634.

364. Morenica, dame un beso

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 133.

B. Villancicos, f. 16-17.

Únicas fuentes conocidas.

365. Morenica m[e] era yo

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 8.

Única fuente conocida.

366. Mortales son los dolores [Garcí Sánchez de Badajoz]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 70v.

B. Palacio, f. 161;
f. 162.

OTRAS FUENTES

Atribuido a Garcí Sánchez de Badajoz en el Cancionero de poesías varias, compilado c. 1540 (Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio), f. 180-182v.

Vid. ROMEU, 485 y 486 respectivamente; DUTTON, 0696.

CONTEXTOS

A. En los f. 161 y f. 162: piezas perdidas.

367. Muchos van de amor heridos

Jacobus MILARTE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 59.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 92; DUTTON, 3965.

368. Muera en las ondas

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Silva de Sirenas, f. 22v.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 759.**CONTEXTOS**Villancico incluido en la ensalada Las cañas de Mateo Flecha.

369. Muy crüeles bozes dan

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 11v-12v.B. Palacio, f. 63v-64.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 103; DUTTON, 3485.**CONTEXTOS**

A. Texto incompleto por faltar el f. 13: sólo figura el estribillo y los dos primeros versos de la copla.

El villancico debe fecharse entre octubre y noviembre de 1469, después del matrimonio entre Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Los catalanes se rebelaron contra el rey aragonés Juan II, que murió precisamente en diciembre de ese año:

Muy crüeles bozes dan
 catalanes blasfemando:
 "-¡Fuera, fuera, duque Johan,
 qu[e] es casado el rey Fernando!"

VARIANTES

	A.	B.
v. 3:	"Juan"	"Johan"
v. 5:	"Barçelona"	"Barçilona"

370. Na fonte está Lianor

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 119v-120.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7372.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

371. Nadie se duela de mí

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 54v-55.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4089.

372. Nam m'espanto ya de nao

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 110v-111.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7364.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

373. Nam vos acabeis tan cedo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 129v-130.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7380.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

374. Não podem meus olhos vervos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 77v-78.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3603.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

375. Não tragais borseguís pretos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 129v-130.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7380.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

376. Ninguno çierre las puertas

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 102v-103.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 116 y en el Cartapacio de Padilla. Siglo XVI (1579), f. 229v-230.

Vid. ROMEU, 167; DUTTON, 3732.

377. Niña, erguídeme los ojos

ALONSO
[Antón de Soria]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 50v;
f. 66.

OTRAS FUENTES

Atribuida a Antón de Soria en el Cancionero de poesías varias, compilado c. 1560 (Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio, f. 181).

Vid. ROMEU, 72, 108 (sólo incipit) y 403 (sólo una estrofa); FRENK, 361; DUTTON, 2001.

378. Niña y viña, peral y havar**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 72v.
B. Palacio, f. 61;
f. 186.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 531; FRENK, 314A y 314C; DUTTON, 3510.

CONTEXTOS

B. Con letra muy descuidada, después de la composición "Y ardet, corazón" (f. 61), figuran los dos primeros versos de dicho villancico.
En el f. 186, pieza perdida.

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 314B.

379. Niño amigo, dónde bueno

Jorge de MERCADO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 203.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 284.

CONTEXTOS

"A lo divino" de Quién te traxo, cavallero de Juan del Encina (Palacio, f. 202v-203).

380. Niño Dios, d[e] amor herido Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 53.
Única fuente conocida.

381. No amdes tam aborrido

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 44v-45.
B. Alonso Núñez, f. 100v-101.
Única fuente conocida.
Vid. DUTTON, 3576.

382. No ay plazer en esta vida Francisco de MEDINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 41.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 56; DUTTON, 0895.

383. No cesé hasta qu[e] os vi

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 214.
Única fuente conocida.
Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 19; DUTTON, 4217.

384. No desmayes, corazón Alonso de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 209v.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 299; FRENK, 293; DUTTON, 4050.

385. No deve seguir amores

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 95.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 157; DUTTON, 4106.

386. No devo dar culpa a vos Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES.

A. Colombina, ¿f. 2-3?
B. Palacio, f. 130.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cancionero de poesías varias, compilado c. 1560 (Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio), f. 180v.

Vid. ROMEU, 220; DUTTON, 1999.

CONTEXTOS

A. Querol la une a la composición "Amor de penada gloria" (Colombina, ?-2).

387. No é ventura, mezquino yo**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 137v-138.

Unica fuente conocida.

Vid. ROMEU, 236; FRENK, 623; DUTTON, 3764.

388. No fie nadie en amor

Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 150v.

Unica fuente conocida.

Vid. ROMEU, 262; DUTTON, 3776.

389. No hallo a mis males culpa**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Alonso Núñez, f. 128v-129.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 1975.

390. No huzíes de buen tempero

Francisco MILLAN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 208.

Unica fuente conocida.

Vid. ROMEU, 295; DUTTON, 4048.

391. No la devemos dormir

[Fray Ambrosio Montesino]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 32v-33.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Fray Ambrosio Montesino (Toledo, 1508), f. 41v-43v: "Estas coplas que se siguen compuso Fray Ambrosio Montesino a reverencia del sanctíssimo parto de la Virgen, Nuestra Señora".

Vid. QUEROL ROSSO, XXXVII; FRENK, 1290; DUTTON, 6027.

392. No llores, pastor amigo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 61v-62.

Unica fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7324.

393. No m[e] agravio de la pena

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 89v-90.

Unica fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3614.

394. No me firáys, madre

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 31-32.

Unica fuente conocida.

Vid. FRENK, 288B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 288A.

395. No me habléis, conde

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos y canciones, f. 5v-6.B. Orphénica Lyra, f. 136-136v.

Unicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 390.

VARIANTES

	A.	B.
v. 1:	"dirá mal"	"dirán male"
v. 7:	"allá"	"allí"
entre vv. 8-9:		Repetición del estribillo
v. 11:	"dirá mal"	"dirán male"

396. No me las enseñes más

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 174.B. Uppsala, 2v-3.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 512; QUEROL ROSSO, V; FRENK, 375A; DUTTON, 4035.

CONTEXTOS

A. Sólo figura el incipit; pieza perdida.

Probablemente, dístico de cosaute.

VARIANTES

- | | |
|---------------------------|--|
| A. | B. |
| v. 1: "No me las enseñes" | "No me las amuestras"/"amuestras"
"bellos"/"bellas" |

VERSIONES

Vid. FRENK, 375B.

397. No me le digáis mal

Alonso de ALBA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 259.

[B. De Musica Libri Septem, 309.]

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cancionero catalán Vega-Aguiló, f. 87v-88.

Vid. ROMEU, 391; FRENK, 1840A; DUTTON, 3946.

VERSIONES

Vid. FRENK, 1840B.

398. No me llames sega la erva

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f. 10v.

B. Recopilación, II, f. 39.

Únicas fuentes conocidas.

CONTEXTOS

A. Texto incompleto, faltan vv. 4-6.

VARIANTES

- | | |
|---------------|-----------|
| A. | B. |
| v. 1: "llames | "llaméys" |

399. No me pesa del morir**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 190.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 537; DUTTON, 3806.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

400. N[o] os doláis del pensamiento**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 158.

Única fuente conocida. Vid. ROMEU, 478; DUTTON, 3923.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

401. No pensé qu[e] entre pastores**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 167.**B. Recopilación**, II, f. 10-11.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 497; DUTTON, 4030.**VERSIONES**Vid. FRENK, 622C.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

402. No penséis vos, pensamiento**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 200.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 280; DUTTON, 4044.**403. No pienses que á d[e] acabar****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Elvas**, f. 45v-46.**B. Alonso Núñez**, f. 80v-81.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. DUTTON, 3577.**404. No podrá maravillarse****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 112.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 188; DUTTON, 3996.**405. No podrán ser acavadas**

Alonso de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 138.**OTRAS FUENTES**Además de la citada, en el Cartapacio de Padilla (1579), f. 232v.Vid. ROMEU, 237; DUTTON, 4014.**406. No puede el que os á mirado**

GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 110.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cartapacio de Padilla, (1579), f. 228.

Vid. ROMEU, 182; DUTTON, 3995.

407. No pueden dormir mis ojos

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 69.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 114; FRENK, 302C; DUTTON, 3972.

OTRAS VERSIONES

Vid. FRENK, 302A y 302B.

408A. No puedo apartarme**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 245v.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero Catalán (c. 1490), f. 221v-222.

Vid. ROMEU, 361; FRENK, 247A; DUTTON, 2791.

408B. No puedo apartarme

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 40.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 247B.

409. No querades, fija**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 139v.

Única fuente.

Vid. ROMEU, 240; FRENK, 221; DUTTON, 3766.

CONTEXTOS

Cosante.

410. No quiero que me consienta

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 160.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 92v y en el II Libro de Frottole (1516), f. 43v-44.

Vid. ROMEU, 482.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

411. No quiero que nadie sienta**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 225.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 325; DUTTON, 3942.

412. No quiero ser monja, no**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 6.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 9; FRENK, 210; DUTTON, 3950.

413. No quiero tener querer

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 252.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 93.

Vid. ROMEU, 378; FRENK, 745; DUTTON, 3911.

414. No se puede llamar fe

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 34.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 93v.

Vid. ROMEU, 45; DUTTON, 1144.

415. No sé qué me bulle en el calcañar**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Villancicos, f. 4-4v.

B. Orphénica Lyra, f. 134v.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 1645B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 1645A.

VARIANTES

	A.	B.
v. 2:	"calcañar"	"carcañar"
v. 3:	"viniendo"	"viniéndome"
v. 10:	"calcañar"	"carcañar"

416. No so yo quien la descubre

GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 240.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 353; DUTTON, 4063.

417. No soy yo quien veis bivar

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 1v-2;
f. 10v-11.

Única fuente conocida.

Vid. QUEROL ROSSO, IV y XVII.

GLOSAS

- Jorge de Montemayor, Cancionero, f. 70.

418. No tendes cama

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 125v-126.

Única fuente conocida.

419. No tenéis la culpa vos

Alonso de MONDÉJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 238.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 349; DUTTON, 4061.

420. No tenga con vos amor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 107v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3539.

421. No tengo cabellos, madre

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 36.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 124.

422. No tienen vado mis males

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 99v-100.B. Uppsala, f. 3v-4.C. Elvas, f. 88v-89.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 162; QUEROL ROSSO, VII; DUTTON, 3613.**CONTEXTOS**

B. Sólo estribillo y una copla.

423. No val das mais belas**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 51.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7316.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

424. No veros y deseavros**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 80v-81.

Única fuente conocida.

425. Non puedo dexar

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 100v-101.**CONTEXTOS**

Estribillo incluido en la ensalada "Querer vieja yo" (f. 100v-101).

426A. Norabuena vengas, Menga**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 196v.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 273; FRENK, 1230.**426B. Norabuena vengas, Menga****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 197.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 274.

427. Nuestr[a] ama, Minguillo

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 134.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 229; DUTTON, 3903.

428. Nuestro bien y gran consuelo

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 10.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 14; DUTTON, 3878.

429. Nuevas, nuevas de plazer

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Segovia, f. 222.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 28; DUTTON, 4219.

430. Nuevas, nuevas. Por tu fe

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Segovia, f. 222v.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 29.

431. Nuevas te traygo, carillo

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Colombina, f. 77.B. Palacio, f. 200v-201.**OTRAS FUENTES**Además de las citadas, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 97v.Vid. ROMEU, 281; DUTTON, 3169.**CONTEXTOS**A. Sólo figura el incipit.

Las coplas atribuidas a Juan del Encina.

432. Nunca cessarán mis ojos

[Africano, el Grande-
Alfonso V de Portugal]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 173.**OTRAS FUENTES**Además de la citada, en el Cancionero de Rennert, c. 1510 [Add. 19431] del British Museum de Londres, f. 62.

Vid. ROMEU, 510; DUTTON, 0878.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

433. Nunca creí que la muerte

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 60v-61.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7323.

434. Nunca más verán mis ojos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 95-96v.

Única fuente conocida.

435. Nunca yo, señora, os viera

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 117.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cartapacio de Padilla (1579), f. 233.

Vid. ROMEU, 192; DUTTON, 3901.

436. Ñar, ñarete

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 234v-235.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 342; DUTTON, 3845.

437. O, alto bien sin revés

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 73v-74.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 124; DUTTON, 4105.

438. O, ascondida verdad

Alfonso de TROYA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 271v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 413; DUTTON, 3872.

439. O, bendita sea la ora GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 71v-72.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 120; DUTTON, 3975.

440. O, castillo de Montanges [Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 241v-242.

OTRAS FUENTES

Estribillo de "Puso Dios tal hermosura" de Garci Sánchez de Badajoz. Cancionero de Rennert, c. 1510 [Add. 10431] del British Museum de Londres, f. 11. Vid. DUTTON, 0710.

Estribillo de "Conoci te desdichado" de Juan del Encina. Cancionero (Salamanca, 1496), f. 90v; Cancionero de poesías varias, compilado c. 1560 (Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio), f. 246.

Vid. DUTTON, 4523.

Tonada de "O coluna de Pilato" de Fray Ambrosio Montesino. "Cántanse al son que dize: <O castillo de Montanches>". Cancionero (Toledo, 1508), f. 40v-41; Coplas de la columna del Señor, etc. (Toledo, ¿1510?), f. 5v-6.

Vid. DUTTON, 4523.

Vid. ROMEU, 356; FRENK, 885; DUTTON, 0709.

VERSIONES

Vid. DUTTON, 3851.

CONTEXTOS

Coplas de Juan del Encina a un villancico tradicional que recreaba sucesos acaecidos en torno a finales de 1429 y principios de 1530. El 21 de diciembre de 1429, el castillo de Montánchez se entregó al rey Juan II de Castilla.

441. O, celestial medicina Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 48.

Única fuente conocida.

442. O, cuidado, mensajero GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 118v-119.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 196; DUTTON, 3747.

443. O, dichoso y desdichado

ALMOROX

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 120.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 200; DUTTON, 4003.

444. O, dulce suspiro mío

[Gregorio Silvestre]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 9v-10.

OTRAS FUENTES

- Poesías de Gregorio Silvestre.Vid. QUEROL GAVALDÁ, 12.

CONTEXTOS

Sólo los tres primeros versos.

445. O, grandes pazes. Gran bien

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 16.

Única fuente conocida.

446. O, qué ama tan garrida

Alonso de TORO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 249.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 370; DUTTON, 3886.

447. O, qué chapado plazer

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 210.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 7; DUTTON, 4210.

448. O, que en la cumbre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 22;

f. 22v.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 2009.

449. O, qué mesa y qué manjar

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 47.

Única fuente conocida.

450. O, qué nueva. O, gran bien Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 13.

Única fuente conocida.

451. O, qué plazer divino Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 14.

Única fuente conocida.

452. O, Reyes Magos benditos Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 270v-271.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), como desfecha de l Canción a los Tres Reyes Magos: "Reyes santos que venistes", f. 89.

Vid. ROMEU, 412; DUTTON, 3871.

453. O, si vieras al moçuelo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 220v.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 27; DUTTON, 4218.

454. O, triste, qu[e] estoy penado Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 266.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 405; DUTTON, 4088.

455. O, venturoso día Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 57.

Única fuente conocida.

456. O, vida de tantos danos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 122-123.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7374.

457. O, Virgen muy gloriosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 279v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 425; DUTTON, 3917.

458. O, Virgen, quando [o]s miro

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 56.

Única fuente conocida.

459. O vos omnes qui transitis

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 135.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 232; DUTTON, 2314 y 9023.

CONTEXTOS

Incipit: verso latino del responsorio de Semana Santa.
Pieza perdida.

460. O voy...

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 244.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 358; DUTTON, 3853.

CONTEXTOS

Sólo dos palabras del primer verso.

461. Obriga vossa lindeza

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 79.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3604.

CONTEXTOS

Villancico en portugués

462. Ojos garços á la niña

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 19v-20.B. Recopilación, II, f. 34.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, XXV; FRENK 250.

VERSIONES

Vid. DUTTON, 4533 [Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 95v].

463. Ojos, mis ojos**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 129v.

Única fuente.

Vid. ROMEU, 218; FRENK, 107; DUTTON, 3575.

CONTEXTOS

Sólo el estribillo.

464. Ojos morenicos

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 151.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 263; FRENK, 360; DUTTON, 3906.

465. Ojos morenos, cuándo nos veremos**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Recopilación, I, f. 21.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 426B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 426A.

466. Ojuelos graciosos**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Elvas, f. 99v-100.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3622.

467. Olhos que andais agravados**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Alonso Núñez, f. 116v-117.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7369.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

468. Olládeme, gentil dona

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 139.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 239; DUTTON, 3904.**CONTEXTOS**

Mezcla de castellano y portugués.

469. Ora baila tú

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 223v-224.

Única fuente.

Vid. ROMEU, 322; DUTTON, 3836.**CONTEXTOS**

Carácter coreográfico; posiblemente canción de danza.

470. Ora, sus. Pues que así es

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 50v-51.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 73; DUTTON, 3934.

471. Otro bien si a vos no tengo

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 258v.B. Alonso Núñez, f. 46v-47.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 390; FRENK, 300; DUTTON, 3860.

472. Otro tal misacantano

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 253.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 380; DUTTON, 3890.

473. Oy comamos y bebamos

Juan del ENCINA

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 105v-106.**OTRAS FUENTES**Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 111v y en la Egloga en la noche postrera de carnal (Sevilla, ¿1515?), f. 4v.Vid. ROMEU, 174; DUTTON, 3735.

474. Oy, Joseph, se os da [e]n el suelo

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 51.

Única fuente conocida.

475. Oyan todos mi tormento

Antonio de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 250;

f. 264.

B. Elvas, f. 98v-99.B. Alonso Núñez, f. 33v-34.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 373 y 401 respectivamente; DUTTON, 3621.**CONTEXTOS**

A. En el f. 264 sólo parte del primer verso: "Oyan todos...".

476. Paguen mis ojos, pues vieron

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f.198v.**OTRAS FUENTES**Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 94.Vid. ROMEU, 277; DUTTON, 3817.

477. Pánpano verde, rrazimo alvar

Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 8.

Única fuente.

Vid. ROMEU, 11; FRENK, 22; DUTTON, 3877.**CONTEXTOS**

Composición copiada tras el cosaute fragmentario Aquí somos todas tres.

478. Para qué buscar el morir

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Recopilación, II, f. 23.

Única fuente conocida.

479. Para qué me dao tormento [Antonio de Velasco]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 21v-22.

OTRAS

Atribuida a Antonio de Velasco en el Cancionero de poesías varias [Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio], compilado c. 1560, f. 165v.

Vid. DUTTON, 1964.

480. Para qué mi pensamiento Francisco de MILLÁN
[Conde de Lemos]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 118.

OTRAS FUENTES

Atribuida al Conde de Lemos en Copia de obras de Pero Guillén y otros. Siglo XVIII, f. 532-532v.

Vid. ROMEU, 195; DUTTON, 2996.

481. Para qué queréis que biba

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 166.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 495; DUTTON, 3789.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

482. Para verme con ventura Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 54, f. 106 y f. 240v.

B. Segovia, f. 225.

C. Uppsala, f. 4v-5.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 80, 175 y 354; GONZÁLEZ CUENCA, 33.

CONTEXTOS

A. En el f. 106 y en el f. 240v sólo se registra el primer verso de la composición.

En el f. 54: música de Juan del Encina;

en el f. 106: música de Juan del Encina (?) - Juan Ponce;

en el f. 240v: música de Juan del Encina.

B. Sólo una copla.

VARIANTES

A.

- v. 4: "El que no sabe
de gloria"
v. 6: "más quien se vio

B.

- "El que nunca sintió
gloria"
"como el que se vio

	con vitoria"	en victoria"
v. 7:	"no puede sufrir cadena"	"y después está en cadena"
v. 8:	"ventura buena"	"victoria buena"

482. Pártense, partiendo yo, mis entrañas

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f. 10.

Única fuente conocida.

483. Partí, ledó, por te ver

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 69v-70.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3595.

484. Partir, corazón, partir

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 47.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 67; DUTTON, 3954.

485. Partir no me atrevo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 25v-26.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4985.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

486. Partístesos, mis amores

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 111v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 186; DUTTON, 3741.

487. Pásame, por Dios, varquero

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 232.

B. Elvas, f. 95v-96.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 337; FRENK, 951; DUTTON, 3619.

488. Pasé al agoa, ma julieta**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 246v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 363.**CONTEXTOS**

Mezcla de expresiones en castellano, francés e italiano.

489. Paséisme aor'allá, serrana

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 141; f. 141.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 244 y 245; FRENK, 987; DUTTON, 4016.**CONTEXTOS**

En el segundo caso, sólo se copia la primera palabra:

"Paséisme..."

Cosaute.

490. Pastorçico, non te aduermas**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 132.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 225; FRENK, 1152; DUTTON, 3938.**491. Pastores, si no queréis**

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 21.

Única fuente conocida.

492. Paxarillo que vas a la fuente**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Barcelona, f. 179.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 3455.**493. Pedro, i bien te quiero**Juan del ENCINA
[Juan del Encina]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 199.**OTRAS FUENTES**Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 99.Vid. ROMEU, 278; DUTTON, 3818.

494. Pelayo, ten buen esfuerço Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 280v-281.

B. Barcelona, f. 179.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 428; DUTTON, 3454.

495. Pemsando que se acabava

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 55v-56;

f. 108v-109.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7319.

496. Penar yo por vos, señora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 39v-40.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4997.

497. Pensad ora'n ál

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 84; f. 87v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 151; FRENK, 599; DUTTON, 3983.

CONTEXTOS

En el f. 84, pieza perdida.

498. Pensamiento, ve do vas

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 71v.

B. Palacio, f. 85v.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 145; DUTTON, 3507.

CONTEXTOS

A. Sólo una copla.

En ninguno de los dos códigos hay música para cantar la/s copla/s.

VARIANTES

A.

v. 2: "que de aquí le çertifico"

v. 3: "syn remedio va perdida"

v. 4: "Aya dolor de mi vida"

B.

"aya dolor de mi vida"

"que de aquí le
çertifico"

"sin rremedio va

perdida"

499. Perdí la mi rrueca

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 100v-101.B. Palacio, f. 146v-147.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 253; DUTTON, 3530.**CONTEXTOS**

A. Estribillo incluido en la ensalada "Querer vieja yo" (f. 100v-101).

B. Pieza perdida.

500. Perdí a esperança**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 9v-10.B. Elvas, f. 46v-47.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. DUTTON, 3578.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

501. Perdí mis amores**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Barcelona, f. 184.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3465.**502A. Perdida teñyo la color****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. El Maestro, f. 93v.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 273B.**502B. Perdida traygo la color**

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos y canciones, f. 12-13.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 273A.**503. Perdido polos meus olhos****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 64v-65.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3590.

CONTEXTOS

Villancico portugués.

504. Pero Gonçález

ALONSO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 256v-257.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 387; FRENK, 1993; DUTTON, 3914.**505. Pínguele, rrespinguete**

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 86ter.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 1827; DUTTON, 3520.**506. Plazer y gasajo**

ALONSO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 246bis.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 364; DUTTON, 3910.**507. Pois tudo tam pouco dura****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 92v-93.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7350.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

508. Por amores lo maldixo

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos y canciones, f. 23-23v.B. Recopilación, II, f. 3-4.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 504.**509. Por amores me perdí****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 62v-63.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3589.

510. Por beber, comadre

TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 102v;B. Palacio, f. 136v.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 235; FRENK, 1586; DUTTON, 3533.

511. Por los mares del deseo

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 159.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 481; DUTTON, 4026.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

512. Por mi vida, madre

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Recopilación, II, f. 26-27.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 685.

513. Por qué me besó Perico

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos, f. 17-17v.**OTRAS FUENTES**Vid. FRENK, 1620.

514. Por muy dichoso se [tenga]

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 184.B. Segovia, f. 213v.**OTRAS FUENTES**Además de las citadas, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 90.Vid. ROMEU, 528; GONZÁLEZ CUENCA, 16; DUTTON, 3802.**CONTEXTOS**

A. Pieza perdida.

515. Por qué lhoras, moro

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 58v-59.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7321.

516. Porque me nao ves, Iuana

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 58v-59.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3585.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

517. Por serviros, triste yo

Francisco de AJOFRÍN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 241.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 355; DUTTON, 3850.

518A. Por una vez que mis ojos alçé

Juan VASQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f. 12.B. Recopilación, II, f. 35.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 185C.

VARIANTES

	A.	B.
v. 2:	"le maté"	"lo maté"
v. 3:	"Ansí"	"Así"
v. 4:	"vigilla"	"vegilla"
entre vv. 6-7:		"Por una vez que mis ojos alçé"

CONTEXTOS

B. Música de Juan Vásquez.

VERSIONES

Además de la composición señalada infra, 518B. Por una sola vez (FRENK, 185A), vid. FRENK, 185B.

518B. Por una sola vez

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 59v-60.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 185A.

VERSIONES

Además de la composición señalada supra, 518A. Por una vez que mis ojos alçé (FRENK, 185C), vid. FRENK, 185B.

519. Por vida de mis ojos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 39.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 331B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 331A.

520. Por vos, mal me viene, niña

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 250v-251.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 376; FRENK, 357; DUTTON, 4066.

CONTEXTOS

Cosaute.

521. Porque de ageno cuidado

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 222.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 319; DUTTON, 4057.

522. Porque os vi

ALMOROX

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 127.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 211; DUTTON, 4009.

523. Poys dezeys que me quereys bem

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 77-78.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 388.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

524. Pues amas, triste amador

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 252v.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 93 y en Muchas maneras de coplas e villancicos con

el juyzio de Juan del Enzina (¿Sevilla, 1511-1515?),
f. 1-2v.

Vid. además, ROMEU, 379; DUTTON, 1011.

525. **Pues bibo en perder la vida** Francisco de PEÑALOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 75.

B. Barcelona, f. 120.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. ROMEU, 127; DUTTON, 3450.

CONTEXTOS

Véase **Tanto tarda mi pesar**.

526. **Pues bien, para ésta** GARCIMUÑOZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 258.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 389; FRENK, 175; DUTTON, 4068.

527. **Pues es muerto el Rey del cielo**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 269v-270.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero General
(Valencia, 1511), f. 15.

Vid. ROMEU, 411; DUTTON, 3870.

528. **Pues la guía de un estrella** Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 27.

Única fuente conocida.

529. **Pues la vida en mal tan fuerte** Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 230.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 333; DUTTON, 3943.

530. **Pues me aparta de ti, amor**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 168.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 500; DUTTON, 3791.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

531. Pues mi dicha non consiente BELMONTE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 40v-41.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3494.

CONTEXTOS

La melodía del tenor es la misma que sirve para la composición "Nunca fue pena mayor" de Urrede (f. 16v-17).

532. Pues no me queréys hablar

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 183v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3462.

533. Pues no te duele mi muerte

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 213v-214.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 92v y en Muchas maneras de coplas e villancicos con el juyzio de Juan del Enzina (¿Sevilla, 1511-1515?), f. 2-2v.

Vid. ROMEU, 305; DUTTON, 3829.

534. Pues para tan alta prueba

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 50v-51.

Única fuente conocida.

535. [P]ues que Dios te fizo tal

Juan CORNAGO
Juan FERNÁNDEZ MADRID

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 29v-31.

B. Palacio, f. 1v-3 y f. 3v-4.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 2 y 5 respectivamente; DUTTON, 3489.

VERSIONES

Vid. DUTTON, 6351.

CONTEXTOS

B. f. 1v-3: música de Juan Cornago.

B. f. 3v-4: música de Juan Fernández Madrid.

VARIANTES

A.	B.
v. 11: "esperando el benefício"	"esperando benefício"
v. 12: "y"	"et"
v. 16: "virtuosa"	"tan virtuosa"
v. 19: "fermosa"	"graçiosa"

536. Pues que me tienes, Miguel, por esposa**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Medinaceli, f. 60v-62.

OTRAS FUENTES

Vid. ROSSO, 42; FRENK, 122.

537. Pues que mi triste penar

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 113v.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 93v.

Vid. ROMEU, 191; DUTTON, 3743.

538. Pues que n[o] os doléis del mal**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 104v-105.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 171; DUTTON, 3734.

539. Pues que no puedo olvidarte**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Medinaceli, f. 39v-40.

OTRAS FUENTES

Vid. ROSSO, 32; FRENK, 1966.

540. [P]ues que non tengo, señora**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Colombina, f. 106.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3537.

541. **Pues que todo os descontenta** Francisco de la TORRE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 228v-229.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 331; DUTTON, 3840.

542. **Pues que tú, Reyna del çielo** [Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 288v.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), como desfecha del villancico "Pues que tú, Virgen, pariste" (f. 88-88v). Vid. DUTTON, 4511.

Vid. ROMEU, 442; DUTTON, 3949.

543. **Pues que veros fue occasion**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 14v-15.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4977.

544. **Pues que vuestro desamor**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 235v.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Rennert, c. 1510 [Add. 10431] del British Museum de Londres, f. 103v.

Vid. ROMEU, 344; DUTTON, 1082.

545. **Pues que ya nunca nos veis** Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 155v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 271; DUTTON, 3781.

546. **Pues que xarse**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 51v-52.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3580.

547. **Pues tal fruto como vos** [Diego de San Pedro]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 173.

OTRAS FUENTES

Atribuida en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 130 a Diego de San Pedro.

Vid. ROMEU, 511; DUTTON, 3795.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

548. **Pues tan fuerte nos festeja**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 182v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3460.

549. **Pues te partes y te vas**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música de vihuela, f. 10v.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 552.

550. **Puse mis amores**

BADAJOS "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 109.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero Musical de Lisboa (c. 1520). Coleção Cryuz 60. Biblioteca Nacional de Lisboa, f. 46v-47.

Vid. ROMEU, 180; FRENK, 54; DUTON, 3994.

551. **Puse mis amores**

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos y canciones, f. 13-13v.

B. Medinaceli, f. 5v-7.

C. Orphénica Lyra, f. 141v-142.

Vid. QUEROL ROSSO, 7; FRENK, 54 y 642A y 642B.

VARIANTES

	A.	B.	C.
v. 2:	"Fernandino"	"Fernandillo"	"Fernandico"
v. 5-6:	"digas, marinero,	"dígasme, el	
		[barquero,	
	del cuerpo garrido"	barquero garrido"	
v. 7:	"aquellas naves"	"aquellas barcas"	

v. 8: "pasa Fernandino" "va Fernandillo"
 v. 9: "Ay, qu[e] era" "El traydor era
 casado" casado"

CONTEXTOS

B. Faltan vv. 11-12.
 C. Sólo estribillo.

552. Quál estávades anoche

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f.178.
 B. Segovia, f. 214v.
 Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 517; DUTTON, 3884.

CONTEXTOS

A. Pieza perdida.

553. Quán baxo aposentas

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 74v-75.
 Única fuente conocida.
Vid. DUTTON, 7336.

554. Quándo, quándo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 5.
 Única fuente conocida.

555. Quanto más lexos de ti [Obispo de Tarazona]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Segovia, f. 224.

OTRAS FUENTES

Atribuido al Obispo de Tarazona en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 147v.
Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 31; DUTTON, 4222.

556. Quanto tempo trabalhei

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 113v-114.
 Única fuente conocida.
Vid. DUTTON, 7366.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

557. Qué aprovecha mi serviros

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 193.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 544; DUTTON, 3810.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

558. Qué bonita labradora

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 29.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 102.

559. Qué bien me lo veo

Martín de SALCEDO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 76.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 129; FRENK, 350A y 350B; DUTTON, 3978.

VERSIONES

Vid. Que yo bien me lo vi.

560. Qué bonito, Niño chiquito

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 89v-90.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 1301; DUTTON, 3527.

561. Qué buen año es el del cielo

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 58.

Única fuente conocida.

562. Qué desgraciada zagala

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 99.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 161; DUTTON, 3922.

563. Què dizen allà, Paschual

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 74v-75.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3600.

564. Què dolor más me doliera

Francisco de PEÑALOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 260.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 290; DUTTON, 4047.

565. Què farem del pobre Joan

Mateo FLECHA "el Viejo"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f. 92.B. Uppsala, f. 29v-30.C. Orphenica Lyra, f. 138-139v.

CONTEXTOS

A. Sólo incipit. "A manera de villanesca"

VARIANTES

	A.	B.
v. 1:	"Què farem"	"Què faran"
v. 2:	"fararirumfan"	"faririrunfan"
v. 3:	"Sa muller se'n és anada"	"Ma muller sa'n es anada"
vv. 4, 8, 12, 16, 20, 24 y 28:	"sia"	"sea"
v. 5:	"A hont l'anirem sercar"	"On la irem a se[r]car"
vv. 6, 18, 22 y 26:	"fararirumfà"	"faririrunfà"
v. 7:	"de sa veyna"	"de sa vain"
v. 9:	"meu vehí"	"meu bien"
• vv. 10 y 14:	"fararirumfí"	"faririrunfin"
v. 11:	"vista"	"vist"
v. 13:	"Per"	"Par"
	"vehí"	"bien"
v. 15:	"que no l'é vista"	"qui nan l'a vista"
vv. 16, 20 y 28:	"Déu"	"Diu"
v. 17:	"Esta nit ab"	"Sta nit am mi"
v. 19:	"Y en tant"	"En tan"
	"transfigurada"	"transfigurat"
v. 21:	"Elle s'en torna a son hostal"	"Elle se tornara a su ostal"
v. 23:	"troba sos infants"	"et troba'ls infans"

v. 25:	"No"	"Non"
	"los"	"les"

566. Qué haré, yo, sin ventura

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 192.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancioneiro geral de Resende (Lisboa, 1516), f. 218v.

Vid. ROMEU, 543; DUTTON, 3809.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

567. Que he, o que vejo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 70v-71.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3596.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

568. Que la noche haze escura

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 160.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 483; DUTTON, 4027.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

569. Que los amores é, pastores

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 125 (=124v).

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 473; DUTTON, 3751.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

570. Qué más bienaventurança

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 86.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 147; DUTTON, 3985.

571. **Qué mayor desventura** Antonio de CONTRERAS
[¿Cartagena?-¿Vizconde de Altamira?]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 229v.

OTRAS FUENTES

Atribuido a Cartagena en el Cancionero de Rennert, c. 1510 [Add. 10431] del British Museum de Londres, f. 69v-70.

Atribuido al Vizconde de Altamira en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 147; (Valencia, 1514), f. 126-126v.

Vid. ROMEU, 332; DUTTON, 0892.

572. **Qué me queréis, cavallero**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 119.

[B. De Musica Libri Septem.]

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 198; FRENK, 697; DUTTON, 4002.

CONTEXTOS

A. Pieza perdida.

573. **Que no me desnudéys** Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 37.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 1664C.

VERSIONES

Vid. FRENK, 1664A y 1664B.

574. **Que non sé filar** TRIANA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Colombina, f. 100v-101.

CONTEXTOS

Estribillo incluido en la ensalada "Querer vieja yo" (f. 100v-101).

575. **Qué puedo perder que pierda** Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 265.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 152; DUTTON, 4022.

576A. Qué razón podéys vos tener

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso. f. 99-100v.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 646A.

576B. Qué razón podéys vos tener

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 12-13;
II, f. 25-26.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 646B.

577. Qué se hizo, Juan, tu plazer

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 8v-9.

Única fuente conocida.

578. Qué se puede desear

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 60.

579. Qué sentís, corazón mío

Juan VÁSQUEZ
[Comendador Escrivá]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 56v-57.

B. Alonso Núñez, f. 57v-58.

C. Villancicos y canciones, f. 9.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas en el Cancionero General de 1511 (f. 148v) y en el de 1514 (f. 127v), atribuido al Comendador Escrivá.

Vid. DUTTON, 3583.

CONTEXTOS

C. Música de Juan Vásquez.

580. Que todos se pasan en flores

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 5v-6.

OTRAS FUENTES

Vid. ROSSO, XII; FRENK, 625A y 625B.

581. Qué vida terná sin vos

BRIHUEGA
[¿Quirós?]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 130v-131.**OTRAS FUENTES**Como desfecha del villancico "Mi vida quiero hazer"
en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 138v;
(Valencia, 1514), f. 117v.Vid. ROMEU, 222; DUTTON, 4011.

582. Que yo bien me lo vi

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 81.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 139; DUTTON, 3978.**VERSIONES**Vid. Que bien me lo veo.

583. Que yo, mi madre, yo

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Recopilación, I, f. 11-12.**OTRAS FUENTES**Vid. FRENK, 120B.**VERSIONES**Vid. FRENK, 120A.

584. Quedaos, adiós. Adónde vais

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 95v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 158; DUTTON, 3568.

585. Quedaréis, mi bien, ago[ra]

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 165.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 493; DUTTON, 3788.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

586. **Quédate, Carillo, adiós**

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 212v-213.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 304; DUTTON, 3828.587. **Quedo triste, receloso****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 39v-40.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3574.588. **Quem me oradera****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 54v-55.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7318.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

589. **Quem nao tem conhesimento****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 120v-121.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7373.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

590. **Quem quiser compra huma vida****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 106v-107.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7362.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

591. **Queredme bien, cavallero**

GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 105.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 173; FRENK, 236; DUTTON, 4097.**CONTEXTOS**

Sin música.

592. Querom ir morar al monte

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 111v-112.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7365.

593. Quérone ir, mi madre

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 30v-31.

Única fuente conocida.

594. Quéxome, triste de mí

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 188.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 535; DUTTON, 3805.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

595. Quien amores ten

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 41-41v.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 718B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 718A.

596. Quien amores tiene, cómo duerme Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos, f. 23v-24.B. Recopilación, II, f. 15-16.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 296.

597. Quien bive como yo bivo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 160.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 484; DUTTON, 4028.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

598. Quien con veros pena y muere**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 55v-56.B. Alonso Núñez, f. 4v-5.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. DUTTON, 3582.**OTRAS FUENTES**Vid. FRENK, 435.**599. Quien cumplió vuestro deseo****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Barcelona, f. 17v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3448.**600. Quien pone su afición**

BADAJOZ "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 149v-150.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 259; DUTTON, 3774.**601. Quién pudiesse, o quien hiziese****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 1v-2.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4967.**602. Quien tal árbol pone**

Alonso de TROYA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 112.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 187; DUTTON, 3883.**CORRESPONDENCIAS**Vid. FRENK, 866.**603. Quien tal noche pierde el seso****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 65v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7328.

604. Quién te hizo, Juan, pastor BADAJOZ "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 112v-113.
C. Alonso Núñez, f. 3v-4;
f. 107v-108.
B. El Parnaso, f. 107v-108v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 189; DUTTON, 3742.

605. **Quién te traxo, cavallero** Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 202v-203.
B. Elvas, f. 85v-86.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 99v.

Vid. ROMEU, 283; FRENK, 1003; DUTTON, 3546.

CONTEXTOS

Como deshecha y fin del romance "Por unos puertos arriba" en Palacio, f. 99v.

- 606. Quién tuviese tal poder**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Silva de Sirenas, f. 9.
B. Libro de Música, f. 9v.

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 729A.

- 607. Quien ventura no tiene**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio**, f. 157.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 476; DUTTON, 4025.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

- 608. Quien viese aquel día**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Alonso Núñez, f. 94v-95.
Única fuente conocida.
Vid. DUTTON, 7352.

609. Quién vos avía de llevar, oxalá

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 69v-70.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 116; FRENK, 458; DUTTON, 3973.

610. Quiere Dios que le ofrezcamos Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 33.

Única fuente conocida.

611. Quiérese morir Antón

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 40v-41.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3575.

612. Quiero dormir y no puedo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos y canciones, f. 14.

B. Orphénica Lyra, f. 137-137v.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 304C.

VERSIONES

Vid. FRENK, 304 A y 304B.

VARIANTES

	A.	B.
v. 5:	"namorado"	"enamorado"
v. 10:	"Que tod[o] hombre namorado"	Falta v. 10.
v. 13:	"qu[e] es ya casada"	"que era casada"

613. Quitad, el cavallero

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 162.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 488; FRENK, 371; DUTTON, 4029.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

614. Razón, que fuerça no quiere

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 219v-220.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, las coplas -en otro orden- en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 91v.

Vid. ROMEU, 314; DUTTON, 3833.

615. Recuerda, carillo Juan**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 250.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 372; DUTTON, 3888.

CONTEXTOS

Sin música.

616. Remediá, señora mía

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 221v-222 y f. 222v.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 92.

Vid. ROMEU, 318 y 320 respectivamente; DUTTON, 3835.

CONTEXTOS

En el f. 222v. sólo se copia el refrán y la copla primera.

617. Remedio para bevir

Alonso de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 148.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 256; DUTTON, 4019.

618. Repastemos el ganado**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 167.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 498; DUTTON, 3790.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

619. Revelóse mi cuidado

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 285v-286.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 436; DUTTON, 3932.

620. Rey a quien reyes adoran

[Fernández de Heredia]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 34v-35.

Única fuente conocida.

621. Reyna y Madre de Dios

FUENTES POÉTICO-MUSICA

A. Palacio, f. 12v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 19; DUTTON, 4096.

CONTEXTOS

Poesía mariana farcita, que parafrasea en castellano elementos y versos de himnos sacros en latín. "Al tono" del villancico "Yo con vos, señora".

622. Riu, riu, chiu. La guarda ribera

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 42v-43.

Única fuente conocida.

623. Rodrigo Martínez

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 8.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 12; FRENK, 1921; DUTTON, 3893.

624. Rogad vos, Virgen, rogad

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 98v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 160; DUTTON, 3921.

625. Romerico, tú que vienes

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 248v.B. Segovia, f. 210.C. Elvas, f. 94v-95.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cancionero de Rennert, c. 1510 [Add. 10431] del British Museum de Londres, f. 119-119v.

Vid. ROMEU, 369; GONZÁLEZ CUENCA, 6; FRENK, 527; DUTTON, 1142.

VARIANTES

A.	B.	C.
v. 2: "donde mi vida"	"de donde mi vida"	"dó mi señora"
v. 3: "nuevas della"	"nuevas d[e] allá"	
v. 5: "Así Dios te dé plazer"	"Dios te dé salud"	
v. 6: "si tú me quieres hazer"	"porque me puedes hazer"	

CONTEXTOS

B. C. Sólo una copla glosadora.

626. Sábeta, linda zagala**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Medinaceli, f. 2v-3.

CORRESPONDENCIAS

Vid. DUTTON, 2015.

627. Salga la luna, el cavallero

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 18-19.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 459.

628. Se cuidáis que soys, señora**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Alonso Núñez, f. 13v-14.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4976.

629. Sé do mal que me queréis**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Elvas, f. 75v-76.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3601.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

630. Se me anim nao casao**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 18v-19.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4981.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

631. Se mi ánima está con vos**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 28v-29.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4988.**632. Secáronme los pesares**Pedro de ESCOBAR
[Garcí Sánchez de Badajoz]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 119v-120.B. Elvas, f. 41v-42.C. Alonso Núñez, f. 7v-8.**OTRAS FUENTES**Atribuido a Garcí Sánchez de Badajoz en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 148v; (Valencia, 1514), f. 127v-128.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 199; DUTTON, 0717.**633. Sempre fiz vossa vontade****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 93v-94.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3618.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

634. Senhora del mundo**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 74v-75.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7337.

635. Señora, aunque no os miro**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 60v-61.B. Alonso Núñez, f. 83v-84.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. DUTTON, 3587.**636. Señora, bem poderey****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 79v-80.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3605.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

637. Señora de hermosura

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 54v-55.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 81; DUTTON, 3699.**638. Señora, después que os vi**

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 172; f. 233 y f. 294v-295.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 339, 450 y 508; DUTTON, 4034.**CONTEXTOS**

En el f. 172, pieza perdida.

639. Señora, el qu[e] es nascido**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Uppsala, f. 43v-44.**640. Señora, los vuestros ojos****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 180.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 521; DUTTON, 4038.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

641. Señora, non me culpéys

PETREQUÍN

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 14.**OTRAS FUENTES**

Atribuido a Petrequín en el Cancionero musical de la Capella Giulia, c. 1493. Biblioteca Apostolica. Vaticano, f. 46v-47.

Vid. DUTTON, 3486.

CONTEXTOS

A. Faltan los v. 2-3 y f. 5-7.

642. Señora, pos soes fermosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 31v-32.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4991.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

643. Señora, qual soy venido

Juan CORNAGO
[Íñigo López de Mendoza,
Marqués de Santillana]

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 36v-38.B. Palacio, f. 37v-38.**OTRAS FUENTES**

Vid. ROMEU, 52; DUTTON, 0315.

644. Señora, quem vos disser

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 17v-18.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4980.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

645. Señores, el qu[é] es nascido

[Juan Fernández de Heredia]

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 43v-44.

646. Serrana, dónde dormistes [Juan Fernández de Heredia]**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

- A. Uppsala, f. 26v-27.
 B. Recopilación, I, f. 22.
 C. El Parnaso, f. 103v-104.

OTRAS FUENTES

Vid. ROSSO, XXXII; FRENK, 657A; FRENK, 657B; 657C y 657D.

VARIANTES

	A.	B.	C.
v. 1:	"dormistes"	"dormistes"	"dormistis"
v. 2:	"Tan mala"	"Qué mala"	"Qué mala"

647. Serviros i bien amaros

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 232v-233.
 Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 338; DUTTON, 3843.

648. Serviro[s] ia y no oso**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

- A. Palacio, f. 286.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 437; FRENK, 1655A y 1655B; DUTTON, 4098.

649. Si abrá en este baldrés

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 108v-109.
 Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 179; FRENK, 1644; DUTTON, 3738.

650. Si amor[es] me a[n] de matar Mateo FLECHA "el Viejo"**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

- A. Palacio, f. 116.
 B. Uppsala, f. 49v-50.
 C. Orphénica Lyra, f. 2-2v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 466; QUEROL ROSSO, LI; FRENK, 618; DUTTON, 4000.

CONTEXTOS

- A. Pieza perdida, que comienza: "Si amor[es] me a[n] de matar".
 B. y C. Música de Mateo Flecha.

651. Si avéis dicho, marido

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 255.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 384; FRENK, 1733; DUTTON, 3912.

652. Si de mí n[ó] os queréis servir

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 191.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 539; DUTTON, 4042.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

653. Si de vos, mi bien, me aparto

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 50v-51.

Única fuente conocida.

654. Si dolor sufro secreto

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 247v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 367; DUTTON, 3858.

655. Si el pastorcico es nuevo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, f. 1.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 1155.

656. Si ell esperança es dudosa

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 238v-239.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cartapacio de Padilla (Toledo, 1579), f. 230.Vid. ROMEU, 351; DUTTON, 4062.

657. Si la noche es temerosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 210.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 300; FRENK, 1075; DUTTON, 4051.

658. Si la noche haze oscura [Juan Fernández de Heredia]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 7v-8.

B. Libro de Música, f. 9.

OTRAS FUENTES

Vid. ROSSO, XIV; FRENK, 573.

CONTEXTOS

A. En folio perdido.

659. Si lo dizen, digan, alma mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 117.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 193; FRENK, 154; DUTTON, 4082.

660. Si me llama, a mí llaman

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 47v.

B. Libro de Música, f. 11.

C. Recopilación, II, f. 30-31.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 190C.

VERSIONES

Vid. FRENK, 190A y 190B.

VARIANTES

	A.	B.	C.
v. 3:	"Y en aquella"	"En aquella"	"En aquella"
v. 6:	"cuydo"	"que cuydo"	"que cuydo"

CONTEXTOS

B. Faltan vv. 7-8.

661. Si merendardes, comadres

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 189.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 537; FRENK, 1609A y 1609B; DUTTON, 3086.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

662. Si mi señora me olvida Pedro Juan ALDOMAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 209.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 297; DUTTON, 4049.

663. Si n[o] os hubiera mirado Cristóbal DE MORALES
[¿Juan Boscán?]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 184v.

B. Uppsala, f. 6v-7.

C. Recopilación, f. II, f. 22.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 0675 y 3633.

664. Si querer tanto os quiere

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 85v-86.

Única fuente conocida.

665. Si sentís lo que yo siento Mateo FLECHA "el Viejo"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 183.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3461.

666. Si tantos halcones

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Delphín, f. 67-72.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 514.

CONTEXTOS

En Silva de Sirenas: "Soneto contrahecho a la sonada que dizen "Si tantos monteros", f. 88.

667. Si te quitasse los hierros

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música de vihuela, f. 11.

Única fuente conocida.

668. Si te vas a bañar, Juanilla

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 25v-26.

B. Libro de Música, f. 14v-15.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, XXXI; FRENK, 1700A.

VERSIONES

Vid. FRENK, 1700B.

CONTEXTOS

B. Figura el estribillo y el primer verso de una copla: "Juanica, cuerpo garrido"

669. Si tú, amor, no me consuelas**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Palacio, f. 171.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 506; DUTTON, 4033.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

670. Si viesse e me levasse**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Tres Libros de Música, f. 55.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 584.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

671. Siendo míos, di, pastora**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Medinaceli, f. 72v-73.

Única fuente conocida.

672. So la rama ninhã**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Alonso Núñez, f. 22v-23.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4983.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

673. Sobíme a lo alto**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**

A. Segovia, f. 226.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4228.

674. Socorred al cuero**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 116.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 467; DUTTON, 3744.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

675. Sol, sol, gi, gi, a, b, c

ALONSO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 45.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 63; FRENK, 1466; DUTTON, 3899.**CONTEXTOS**

Ejemplo de "solfamisación". Posiblemente canción infantil.

676. Sola me dexaste

GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 131; f. 276v-277.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 233 y 422 respectivamente; FRENK, 673; DUTTON, 3926.**CONTEXTOS**En el f. 131, sólo incipit.**677. Sola mi ventura tiene****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 116.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 468; DUTTON, 4108.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

678. Soledad tengo de ti

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Recopilación, II, f. 20-21.**OTRAS FUENTES**Vid. FRENK, 916.

679. Soleta yo so açí

CÁRCERES
[¿Ausias March?]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 16v-17.
Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Composición en catalán.

680. Sospiró una señora que yo vi

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 74-75.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 626.

681. Sospiros, no me dexéis

BADAJOS "el Músico"
[Badajoz "el Músico"]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 236.

OTRAS FUENTES

Atribuido a Badajoz, el Músico en el Cancionero General (Valencia, 1511), f. 149v; Cancionero General (Valencia, 1514), f. 128v.

Vid. ROMEU, 345; DUTTON, 3945.

682. Sospiros, pues que descansa

Alonso de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 134; f. 191.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU 230 y 540 respectivamente; DUTTON, 4013.

CONTEXTOS

En el f. 191, sólo primer verso.

683. Soy donzella enamorada

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 75v-76.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 128; DUTTON, 3719.

684. Soy garredica

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 52v-53.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7317.

685. Soy serranica y vengo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 83v-94.B. Uppsala, f. 24v-25.

OTRAS FUENTES

Vid. ROSSO, XXX; FRENK, 1006; DUTTON, 7351.

686. Sufriendo con fe tan fuerte

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 224.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 323; DUTTON, 4058.

687. Sy amor pone las escalas

Juan del ENCINA

[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 107v-108.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), como desfecha del villancico "Mi libertad en sosiego", f. 87v.Además, vid. ROMEU, 178; DUTTON, 3737.

688. Sy no piensas remediar

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 117v-118.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 194; DUTTON, 3746.

689. Tales ollos como os vossos

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 38.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 111.

CONTEXTOS

Villancico en portugués.

690. Tales son mis pensamientos

Alonso de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 101.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cartapacio de Padilla (1579), f. 232.Vid. ROMEU, 164; DUTTON, 3989.

691. Tan buen ganadico

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 280.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 426; DUTTON, 3929.**692. Tan largo á sido [e]n gastar**

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 59.

Única fuente conocida.

693. Tanto tarda mi pesar

Francisco de PEÑALOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Barcelona, f. 117v.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3450.**CONTEXTOS**Véase Pues bibo en perder la vida.Sólo se transcriben dos versos, lo cual no permite aclarar si se trata de una canción cortés o de un villancico culto.**694. Tardasses, amor, tardasses****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 35v-36.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4994.**695. Temeroso de sufrir**

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 293.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 448; DUTTON, 4115.**696. Teresica hermana**

Mateo FLECHA "el Viejo"

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 31v-33.B. Silva de Sirenas, f. 89.C. Orphénica Lyra, f. 139v-140.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. QUEROL ROSSO, XXXVI; FRENK, 1704A; 1704B; 1704C y 1704D.

CONTEXTOS

A. Falta el verso 4. Entre los vv.9-10 se intercalan, a modo de estribillo, los vv.1-3.

VARIANTES

	A.	B.
v. 2:	"fararirirá"	"de la fariririrá"
v. 5:	"pluviesse"	"pluguiesse"
v. 8:	"fararirirá"	"de la fariririrá"
v. 13:	"que m[e] empreñaría"	"que me perdería"
v. 14:	"fararirirá"	"de la fariririrá"

CONTEXTOS

B. Sólo el incipit.

697. Tiempo bueno, tiempo bueno Mateo FLECHA "el Viejo"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 188v.

OTRAS FUENTES

Vid. DUTTON, 1991.

698. Tiéneme por vos, señora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 191.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 541; DUTTON, 3808.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

699. Tir[a] allá, que non quiero ALONSO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 4v.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 6; FRENK, 693; DUTTON, 3551.

700. Toda mi vida os amé [Juan de Linares]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 8v-9.

B. El Maestro, f. 73-74.

OTRAS FUENTES

- Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona, Bornat, 1562); en la ed. de 1573 figura el nombre de Juan de Linares.

701. Toda noite e todo dia**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 72v-73.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3598.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

702. Todo [e]l tiempo de mi vida**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 170.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 504; DUTTON, 3793.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

703. Todo me cansa y me pena**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 42v-43.**OTRAS FUENTES**Vid. DUTTON, 3561.**704. Todo me desplaze****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 91v-92.

Única fuente conocida.

705. Todo mi bien é perdido

Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 95.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 156; DUTTON, 3987.**706. Todo quanto pudo dar**

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 49.

Única fuente conocida.

707. Todo quanto yo serví

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 205.

Única fuente conocida.

CONTEXTOS

Sólo primer verso.

708. Todos duermen, corazón

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 105.**OTRAS FUENTES**

Como desfecha del villancico "Estando desesperado".
Cancionero General (Valencia, 1511), f. 113v-134;
 (Valencia, 1514), f. 112v.

Vid. ROMEU, 172; FRENK, 297; DUTTON, 4182.

709. Todos los bienes del mundo

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 286v-287.**OTRAS FUENTES**

Además de la citada, Cancionero musical italiano, c.
 1510. Biblioteca Nazionale. Roma, f. 57v.

Vid. ROMEU, 438.

710. Todos van de amor heridos

Jacobus de MILARTE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 263.**OTRAS FUENTES**

Vid. ROMEU, 398; DUTTON, 3965.

711. Todos vienen de la villa**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 11v-12.**OTRAS FUENTES**

Vid. DUTTON, 4256.

712. Torna, Mingo, a enamorarte

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos, f. 8.B. Orphénica Lyra, f. 144-145.

Únicas fuentes conocidas.

713. Torre de la niña, y darte Juan PONCE

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 234; f. 272.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 341 y 414 respectivamente; FRENK, 405A y 405B; DUTTON, 4094.

714. Tres moricas m[e] enamoran

Diego FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 16.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 25; FRENK, 16A; DUTTON, 3881.

715. Tres morillas m[e] enamoran

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 16.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 24; FRENK, 16B; DUTTON, 3880.

716. Triste de mí, qué haré Mateo FLECHA "el Viejo"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 184v.

Única fuente conocida.

CORRESPONDENCIAS

Vid. DUTTON, 5483.

717. Triste vida bivyré

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 47v-48.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7313.

718. Tristeza, quien a mí vos dio ALONSO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 12; f. 68.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 18 y 112 respectivamente; FRENK, 867; DUTTON, 3895.

CONTEXTOS

En el f. 68, sólo incipit.

719. Tú, gitana, que adivinas

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Elvas, f. 61v-62.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3588.

720. Tú me digas, alma mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Alonso Núñez, f. 63v-64.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7325.

721. Tú que vienes de camino

Francisco de PEÑALOSA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 291v.

Única fuente conocid.

Vid. ROMEU, 447; DUTTON, 4091.**CONTEXTOS**

Mezcla de expresiones en castellano, francés e italiano.

722. Tu valer me da gran guer[r]a

JUANES

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 86bis.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3518.**CONTEXTOS**

Falta el texto de la copla.

723. Un cuydado que la miña vida ten

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. El Maestro, f. 179.B. Recopilación, II, f. 33.

Únicas fuentes conocidas.

CONTEXTOS

B. Música de Juan Vásquez.

724. Un dolor tengo en ell alma

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f. 5v-6.

Única fuente conocida.

725. Un niño nos es nascido [Juan Fernández de Heredia]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 38v-39.

Única fuente conocida.

Vid. QUEROL ROSSO, XLII.

726. Un nuevo dolor me mata

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 82v-83.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7343.

727. Un, señora, muerto avías

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 125v-126.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 208; DUTTON, 3753.

728. Un solo fin de mis males

Alonso de MONDEJAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 79.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cartapacio de Padilla (1579), f. 229v.

Vid. ROMEU, 134; DUTTON, 3980.

729. Un[a] amiga tengo, hermano

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 203v-204v.

B. Elvas, f. 84v-85.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 98v-99.

Vid. ROMEU, 285; DUTTON, 3610.

730. Una vegezuela del barrio

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 182.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 524; DUTTON, 3800.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

731. Unos ojos morenicos**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 225v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 326; DUTTON, 3763.**CORRESPONDENCIAS**

Con Vuestros ojos morenillos

732. Vamos al portal

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 15.

Única fuente conocida.

733. Vámonos, Juan, al aldea**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Elvas, f. 86v-87.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3611.**734. Vamos, vamos a çenar**

Jacobus de MILARTE

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 152v-153.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 266; DUTTON, 3778.**735. Ve, temor, busca do'stés****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Segovia, f. 225v.

Única fuente conocida.

Vid. GONZALEZ CUENCA, 35.**736. Ved, amor, que miedos pone****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 114.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 462; DUTTON, 3998.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

737. Ved, comadres, qué dolencia

Francisco MILLÁN

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 73; f. 293v-294.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 122 y 499 respectivamente; FRENK, 1587;
DUTTON, 3976.

CONTEXTOS

En el f. 293v-294, texto perdido.

738. **Vella, de vos som amors** MATEO FLECHA "el Viejo"
[¿Pere Serafí?]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 17v-18.

OTRAS FUENTES

- Luys Milán, El Cortesano. Sólo el estribillo o cabeza.

CONTEXTOS

Composición en catalán.

739. **Vençedores son tus ojos** Pedro de ESCOBAR
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 204v.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 95-95v.

Vid. ROMEU, 286; FRENK, 110; DUTTON, 4045.

740. **Venid a suspirar al verde prado**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 104.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3636.

741. **Ventura sin alegría**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 45v-46.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7312.

742. **Verbum caro factum est**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 35v-36.

Única fuente conocida.

743. Vérame y abrácame**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Uppsala, f. 11v-12.

Única fuente conocida.

744. Vi los barcos, madre**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Uppsala, f. 22v-23.

Única fuente conocida.

Vid. QUEROL ROSSO, XXVIII; FRENK, 536A y 536B.**745. Vida da mynha alma****FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Alonso Núñez, f. 44v-45.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7311.**CONTEXTOS**

Villancico en portugués.

746. Vida y alma el que os mirare GABRIEL "el Músico"**FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio, f. 103.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 168; DUTTON, 3990.**747. Viejo malo en la mi cama**

SEDANO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 301.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 455; FRENK, 1735; DUTTON, 4117.**748. Virgen, bendita sin par**

Pedro de ESCOBAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 211; f. 272v-273.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 416; DUTTON, 4090.**CONTEXTOS**

En el f. 211 se escribe el refrán y las estrofas II-VI.

749. Virgen dina y muy hermosa

ALONSO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 281v-282.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 430; DUTTON, 3930.

750. Virgen Santa, el rey del cielo

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Canciones y villanescas, nº 18.

Única fuente conocida.

751. Viste, Gil, a mi zagala

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Medinaceli, f. 21v-22.

Única fuente conocida.

752. Viva tal pastor

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Barcelona, f. 181.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3457.

753. Vos mayor

Lope de BAENA

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 260v-261.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 394; DUTTON, 3861.

754. Vos me matastes

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Villancicos y canciones, f. 11.B. Orphénica Lyra, f. 133-133v.C. Recopilación, I, f. 15-16.

Únicas fuentes conocidas.

VARIANTES

	A.	B.	C.
v. 4:	"riberas"	"ribera"	"riberas"

CONTEXTOS

C. Faltan vv. 8-10.

755. Vos partistes, yo quedé

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Segovia, f. 226.

Única fuente conocida.

Vid. GONZÁLEZ CUENCA, 37; DUTTON, 4227.

756. Vos, señor San Sebastián**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 168.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 501; DUTTON, 4032.**CONTEXTOS**

Pieza perdida.

757. Vos, señora, a maltratarme**FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Alonso Núñez**, f. 86v-87.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7345.**758. Vos, señora, en buena fe****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 194; f. 194.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 546 y 547.**CONTEXTOS**

Piezas perdidas.

759. Vos, Virgen, soys nuestra madre

[Juan Fernández de Heredia]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Uppsala**, f. 44v-45.

Única fuente conocida.

760. Vuestros amores é, señora

Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES**A. Palacio**, f. 109v-110.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 181; FRENK, 324; DUTTON, 3739.**761. Vuestros ojos morenillos****FUENTES POÉTICO-MUSICALES****A. Palacio**, f. 135v.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 233; DUTTON, 3763.**CORRESPONDENCIAS**Con **Unos ojos morenicos**.

762. Vuestros son mis ojos

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 217v.**CONTEXTOS**Estribillo incluido en la ensalada "Por las sierras de Madrid" (f. 217v). Vid. ROMEU, 311.

763. Vyrgen dina de honor

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Colombina, f. 88v-89.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 3526.

764. Y ardet, coraçón, ardet

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 26;

f. 61;

B. El Delphín, f. 80-80v.C. Silva de Sirenas, f. 26.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 96; FRENK, 602A; 602B y 602C; DUTTON, 3967.**CONTEXTOS**A. f. 61, incipit parcial: "Y ardet, coraçón...".

C. Sólo estribillo.

VARIANTES

A.	B.	C.
v. 1: "Y ardet"	"Ardé"	"Y arded"
"ardet"	"ardé"	"arded"
v. 2:	"n[o] os"	"non vos"

765. Y desid, serranicas, é

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Uppsala, f.0v-1.**OTRAS FUENTES**Vid. QUEROL ROSSO, 2; FRENK, 613.

766. Y haz jura, Menga

FUENTES POÉTICO-MUSICALESA. Palacio, f. 208v-209.**OTRAS FUENTES**Vid. ROMEU, 296; DUTTON, 3824.

767. Y la mi cinta dorada Mateo FLECHA "el Viejo" (?)

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Barcelona, f. 189.

B. El Delphín, f. 72v-76v.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 237; DUTTON, 3469.

CONTEXTOS

B. Faltan los vv. 9-13.

VARIANTES

A.

v. 2: "me la tomó"

v. 5: "mi lingo amigo"

v. 6: "tomómela"

B.

"me la quitó"

"mi buen amigo"

"y quitómela"

768. Y por vos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 177.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 515; FRENK, 356; DUTTON, 3941.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

769. Ya cantan los gallos, Juan

VILCHES

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 94v.

B. Elvas, f. 92v-93.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cartapacio de Padilla (1579), f. 228.

Vid. ROMEU, 155; FRENK, 454A y 454B; DUTTON, 3617.

CONTEXTOS

B. Más una copla que no es la misma.

770. Ya çerradas son las puertas

Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 205v-206.

OTRAS FUENTES

En el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 94.

Vid. ROMEU, 289; DUTTON, 3821.

771. Ya florecen los árboles, Juan Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 14-15.

Única fuente conocida.

Vid. FRENK, 460.

772. Ya morió todo el prazer

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 114v-115.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7367.

773. Ya murieron los plazerres GARCIMUÑOZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 102.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cartapacio de Padilla (1579), f. 229.

Vid. ROMEU, 166; DUTTON, 4081.

774. Ya nao poso ser contento

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 104v-105.

Única fuente conocida.

775. Ya no [e]spero qu[e] en mi vida Juan del ENCINA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 220v-221.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 316; DUTTON, 3834.

776. Ya no quiero aver plazer Juan de VALERA

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 286v-287.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 439; DUTTON, 4073.

777. Ya no quiero ser pastor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 16v-17;

f. 97v-98.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 4979.

778. Ya no quiero ser vaquero JUAN DEL ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 211v-212.
B. Segovia, f. 216.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 101v.
Vid. ROMEU, 302; GONZÁLEZ CUENCA, 21; DUTTON, 3827.

779. Ya no quiero tener fe Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 267v-268.
B. Segovia, f. 212v.

OTRAS FUENTES

Además de las citadas, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 91.
Vid. ROMEU, 408; GONZÁLEZ CUENCA, 13; DUTTON, 3868.

780. Ya no tenéis mal que darme

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 282v.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 432; DUTTON, 3931.

781. Ya somos del todo libres

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 198.
Única fuente conocida.
Vid. ROMEU, 276; DUTTON, 4085.

782. Ya soi desposado Juan del ENCINA
[Juan del Encina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Palacio, f. 215v-217.

OTRAS FUENTES

Además de la citada, en el Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496), f. 100-101v.
Vid. ROMEU, 309; FRENK, 1401; DUTTON, 3831.

783. Yéndome y viniendo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 2v-3.B. Elvas, p. 177-178.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, VI; FRENK, 58B.

VARIANTES

	A.	B.
v. 1:	"yéndome"	"yendo"
v. 2:	"me fui"	"fuime"
v. 3:	"una vez riendo"	"comencé riendo"
v. 4:	"y otra vez llorando"	"acabé llorando"

784. Yo con vos, señora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 13.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 21; FRENK, 326; DUTTON, 3896.

785. Yo creo que n[o] os dio Dios GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 67.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 110; DUTTON, 3971.

786. Yo fui a París aprender

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 175.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 514; DUTTON, 3796.

CONTEXTOS

Pieza perdida.

787. Yo me soy la morenica

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Uppsala, f. 40v-41.

OTRAS FUENTES

Vid. QUEROL ROSSO, XLIV; FRENK, 1360.

788. Yo pensé que mi ventura GABRIEL "el Músico"

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 139v-140.

Única fuente conocida.

Vid. ROMEU, 241; DUTTON, 4015.

789. Yo sonhaba que me ablava

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 90v-91.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7349.

790. Yo t[e] aconsejo, Pascual

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Elvas, f. 97.B. Alonso Núñez, f. 105v-106.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. DUTTON, 3620.

791. Ysabel, y más, María

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 64v-65.

Única fuente conocida.

Vid. DUTTON, 7326.

792. Zagaleja del Casar

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Palacio, f. 126.

OTRAS FUENTES

Vid. ROMEU, 209; DUTTON, 4008.

CONTEXTOS

Mezcla de castellano e italiano.

Estríbillo incluido en la ensalada La caça de Mateo Flecha.

793. Zagaleja la de lo verde

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Alonso Núñez, f. 29v-30.B. Recopilación, II, f. 4v.B. El Parnaso, f. 104v-107v.

Únicas fuentes conocidas.

Vid. FRENK, 543; DUTTON, 4989.

794. Zagales, sin seso vengo

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 23.

Única fuente conocida.

- GENEROS MISCELÁNEOS

ENDECHAS

Las **ENDECHAS**, en su origen canciones funerarias compuestas en tercetos monorrimos, constituyen otro ejemplo evidente de composición tradicional que entra en los círculos cortesanos.

Tres focos originarios parecen confluír en las endechas:

- los cantos fúnebres vascos;
- las canciones indígenas canarias y
- los voceri o lamentaciones fúnebres de Córcega¹.

Los tres coinciden en su carácter funerario, aunque en el siglo XVI se ha perdido éste para dar paso a un canto triste, donde se mezcla la nostalgia, la melancolía y también cierto tono sentencioso o proverbial:

¿Para qué [e]s, dama, tanto quereros?
Para perderme, y a vos perderos.

Baehr² y Navarro Tomás³ han venido considerando las endechas como romancillos pentasílabos:

Si los delfines	-
mueren de amores,	a
triste de mí,	-
¿qué harán los hombres	a

¹. Margit Frenk, "Sobre las endechas en tercetos monorrimos" en Estudios sobre lírica antigua (Madrid: Castalia, 1978), pp. 237-243.

². Rudolf Baehr, Manual de versificación española (Madrid: Gredos, 1981).

³. Tomás Navarro Tomás, Métrica española. Reseña histórica y descriptiva (Barcelona: Labor, 1986).

que tienen tiernos -
los coraçones? a

Pérez Vidal⁴, ateniéndose al esquema de las endechas de Canarias: verso compuesto de 5 + 5 sílabas, formando tercetos monorrimos, defiende una composición decasílaba independiente del romance:

Si los delfines mueren de amores, 10A
triste de mí, ¿qué harán los hombres 10A
que tienen tristes los coraçones? 10A

Tanto "Si los delfines mueren de amores" como "Para qué es, dama, tanto quereros" fueron, en su origen, composiciones cultas, creadas, posiblemente, por un poeta cortesano a imitación de esas otras endechas tradicionales; tomaron después el canal musical como medio de difusión y se convirtieron en endechas muy conocidas y divulgadas en la época.

Pujol, en la edición moderna de la Silva de Sirenas de Valderrábano⁵, considera como endecha la canción "Las tristes lágrimas mías" (f. 24v), basándose en la "fuerte emoción lírico-dramática" que caracteriza la composición. No podemos compartir la opinión de Pujol; en primer lugar, el carácter lírico-dramático del texto no es un factor diferenciador de las endechas (hay villancicos que presentan esa misma carga emotiva) y en segundo lugar, la métrica no se ajusta a una composición decasílaba en tercetos monorrimos:

⁴. José Pérez Vidal, Endechas populares en trístefos monorrimos. (Siglos XV-XVI) (La Laguna: 1952).

⁵. Emilio Pujol, Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas de Enríquez de Valderrábano (Valladolid: 1547) (Barcelona: C.S.I.C., 1965).

Las tristes lágrimas mías	8-
en piedras hazen señal,	8a
y en vos nunca, por mi mal.	8a

Algo similar ocurre con la composición "Quien tal árbol pone", incluida en el Cancionero Musical de Palacio (f. 112). En el manuscrito se señala: "Endecha de [Alfonso de] Troya";⁶ el término, en este caso, sigue refiriéndose al carácter melancólico del género⁷:

Quien tal árbol pone	6a
razón es que llore.	6a
Quien tal árbol pone	6a
fuera de su casa,	6b
bien tiene que llore	6a
toda la semana.	6b
Quien tal árbol pone	6a
razón es que llore.	6a
Quien pone su amor	6c
do no ay esperança,	6d
sufra el dolor	6c
quien esto alcança,	6d
que la mala andança	6d
razón es que llore.	6a
La pena y el daño,	6e
la triste afición,	6f
dolor es estraño	6e
d'estraña naçión;	6f
por do el coraçón	6f
razón es que llore.	6a
Mi grande afición,	6g
no agradeçida,	5h
descubre tristeza	6i (?)
no conoçida;	5h
por donde la vida	6h
razón es que llore.	6a

6. Nosotros la hemos clasificado genéricamente entre los villancicos.

7. Es decir, el término endecha puede hacer referencia al contenido de la composición, generalmente de duelo, o a la forma métrica [según Navarro Tomás (vid. supra), romance hexasílabo o romancillo]. Vid. también Antonia M^a Ortiz Ballesteros, "Algunos problemas métricos en la edición de textos poéticos del Siglo de Oro" en Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro (Madrid: Castalia, 1991), pp. 367-375.

Según Romeu,⁸ la pieza es una mezcla de varios elementos; los más arcaicos (y considerados populares por FRENK, 866) serían el refrán y la primera estrofa, que sigue un esquema no repetido en ninguna de las otras tres: métrica más pausada, asonancia y estrofismo revelarían en ella un dístico desarrollado de cosaute; ambas expresan, además, el tema tradicional del árbol del amor o de mayo. Las tres coplas restantes serían glosas cultas de temas tópicos de la doctrina amorosa cortesana.

⁸. LMCRRCC. ROMEU, 187.

1. Para qué [e]s, dama, tanto quereros

FUENTES POETICO-MUSICALES

- A. Libro de Música de vihuela, f. 6.
[B. Declaración de instrumentos, f. 83v.]

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 800.

CONTEXTOS

- A. "Endecha de Canarias".
[B. Sólo "Para qué [e]s da..."]

2. Si los delfines mueren de amores

FUENTES POETICO-MUSICALES

- A. Orphénica Lyra, f. 169-169v.

OTRAS FUENTES

Vid. FRENK, 810B.

VERSIONES

Vid. FRENK, 810A.

CORRESPONDENCIAS

Vid. FRENK, 38, 39A, 39B, 435, 809, 1469A, 1851 y 1896.

ENSALADAS

La primera noticia que se tiene sobre el término "ensalada" corresponde al final del Auto de fe de Gil Vicente: "Cantaon huma ensalada que veio de Francia". Juan Díaz Rengifo en su Arte poética española (Salamanca, 1592) considera las ensaladas como redondillas de toda clase de metros españoles y extranjeros y Covarrubias las define en su Tesoro de la Lengua Castellana como: "un género de canciones que tienen diversos metros y son como centones recogidos de diversos autores. Estas componen maestros de capilla para celebrar las fiestas de la Natividad; y tenemos de los autores natiguos muchas y muy buenas, como el molino, la bomba, el fuego, la yusta, el chilindrón...". La fecha más temprana, la del Auto de fe de 1510, y la más tardía, la del Tesoro de 1611, sitúan en un siglo la época de mayor apogeo del género.

Casi todos los estudios realizados hasta ahora sobre las ensaladas⁹ siguen considerando a Mateo

⁹. No existe, desgraciadamente, ninguna monografía sobre este género, sólo análisis parciales en recopilaciones más amplias como las de Anglés: La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1941) y LMCRRCC; Romeu Figueras en "Poesía popular i literatura" (Barcelona: Curial, 1974) y también en el estudio y transcripción del Cancionero Musical de Palacio en LMCRRCC; Adolfo Salazar en La Música de España (Madrid: Espasa Calpe, 1953); Gilbert Chase, The Music of Spain (Dover-New York, 1959); Gustave Reese, Music in the Renaissance (New York: Norton, 1959) y Robert Stevenson, Spanish Music in the Age of Columbus (The Hague: Nijhof, 1964). O mínimas referencias en descripciones y estudios sobre la obra de Mateo Flecha "El Viejo", como en el Catàlech de la Biblioteca Musical de Felipe Pedrell (Barcelona: Diputación de Barcelona, 1908/1909); Las Ensaladas (Praga: 1581); transcrip. y est. por Higinio Anglés (Barcelona: C.S.I.C., 1954) o el artículo "Mateo

Flecha "el Viejo" como el inventor y representante más genuino. Las ensaladas constituyen un género único en la historia musical española, siendo consideradas, por algunos estudiosos,¹⁰ como una especie de quodlibet polifónico,¹¹ equiparable a la fricassée francesa, la misticanza o messanza italiana o el medley inglés,¹² que mezclan melodías y textos, normalmente tradicionales, en sucesivas o sincrónicas combinaciones, respetando un cierto tono humorístico (que raya incluso en lo cómico y ridículo) y demostrando un gran virtuosismo técnico.

Sin embargo, Romà Scalas intenta distinguir la "ensalada" propiamente dicha del quodlibet al que considera como "motete profano", es decir "simultaniedad de elementos polifónicos y literarios sin relación anterior en busca de una solución constructiva meramente vertical, exactamente igual que el motete medieval [voz del "tenor" en latín y el resto de las voces en otras lenguas], a modo de diversión o virtuosismo compositivo".¹³

Flecha el Viejo y el Cancionero de Uppsala" de José Romeu en el Anuario Musical, XIII (1958) y algunas observaciones en las ediciones de Miguel Querol, Cancionero Musical de la Colombina (Barcelona: C.S.I.C., 1971) y Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (Barcelona: C.S.I.C., 1949-1950).

10. Ibid.

11. El quodlibet fue un tipo de canción muy cultivada en el Alemania, formada por "piezas constituidas por diferentes canciones o fragmentos de éstas, a menudo desordenadamente reunidas con el supuesto fin de efectuar una mezcla incongruente y absurda de textos". Vid. Donald J. Grout y Claude V. Palisca, Historia de la música occidental (Madrid: Alianza, 1992); 1ª reimpr. de la 2ª ed., I, p. 260.

12. Grove's Dictionary of Music (New York, 1973).

13. Libreto adjunto a la edición discográfica de Las Ensaladas de Mateo Flecha.

En este sentido, serían "motetes profanos" las composiciones polifónico-vocales incluidas en el Cancionero Musical de la Colombina, en el Cancionero Musical de Palacio y en el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli, consideradas como antecedentes de las ensaladas del compositor catalán:

- **Corten espadas afiladas** (Medinaceli, f. 73v-75; QUEROL, 51). Composición que aparece también en Silva de Sirenas de Valderrábano con el título: "Soneto a manera de ensalada contrahecho al de Cepeda":

Corten espadas afiladas
lenguas malas.

Mañana de San Francisco
levantado me han un dicho.
Corten espadas afiladas
lenguas malas.

Liberame, Domine, a labiis yniquis
et a lingua dolosa.

Lenguas malas
levantado me han dicho:
que dormí con la niña virgo.
Lenguas malas.

Beatus vir qui timet Dominum
yn mandatis ejus volet nimis.
Lenguas malas
corten espadas afiladas
lenguas malas.

- **De la momera j'en estay** de Johannes Ockeghem (Colombina, f. 101v- 102; QUEROL, 87). Composición en francés con dos textos diferentes en las voces:

Primer texto.
Canta la voz de Alto.

De la momera je n'estay.
mays je me tray e ne say
d'aquérir quelque peu de grâce.
Force m'est que par là je passe
e ceste foyz je fairay l'esay.

Segundo texto.
Cantan las voces
Contralto y Tenor.

Petit le camiset,
deà la mor m'aves mis, Robinet.

- **La moça que las cabras cría** de Triana (Colombina, f. 17; QUEROL, 71). La composición incluye dos textos diferentes que son cantados simultáneamente por las dos primeras voces:

Primer texto.	La moça que las cabras cría.[TRIANA]
Canta el <u>Tiple</u> .	de las rrodillas arriba. Digas, moça de los calsones, si quieres guardar cabrones.
Segundo texto.	D[e] amores son mis ojuelos, madre,
Canta el <u>Tenor</u> .	[d[e] a]mores son. Santa María, qué fuerte pena: ten[er] amiga y que no la vea.

- **Por las sierras de Madrid** (Palacio, f. 217v; ROMEU, 311). En donde el cantus y el primer tenor cantan el texto:

Por las sierras de Madrid
tengo d[e] ir,
que mal miedo é de morir.

El bajo canta en latín:

Loquebantur varis linguis
magnalia Dei.

Y el resto de las voces canta melodías populares con diversos tonos:

Enemiga le soy, madre,
a [a]quel cavallero yo;
mal enemiga le soy.

Aquel pastorcico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele.

Vuestros son mis ojos,
Isabel;
vuestros son mis ojos
y mi coraçón tanbién.

- **Querer vieja yo** de Triana (Colombina, f. 100v-101; QUEROL, 88). Composición en la que cada voz canta dos pequeñas composiciones con texto y melodía diferentes:

Primer texto.	Querer vieja yo,
Canta el <u>Tiple</u>	no quiera Dios, no.

Una vieja como Sarra,
 los gargueros de guitarra,
 ya me dava una çamarra
 porque la quisiese yo.
 Querer vieja yo,
 no quiera Dios, no.

¡Allá yrás, doña vieja,
 con tu pelleja!

Sospira como moçuela,
 dize que amor la desuela,
 non tiene diente ni muela,
 rrumia, al comer, como una oveja.
 ¡Allá irás, doña vieja!

Segundo texto.
 Canta la voz
Contralto.

Non puedo dexar
 de querer y bien amar.

Aunqu[e] el marido çeloso
 me da vida sin rreposo,
 todo lo torna gozoso
 el complir mi desear.
 Non puedo dexar
 querer y bien amar.

Cúlpame, mezquina,
 porque vos amé.
 Pues aunque más digan,
 non lo dexaré.
 Si vos me quisistes
 d[e] un amor sin par,
 yo non lo podría
 con menos pagar.
 Pues aunque más digan,
 non lo dexaré.

Tercer texto.
 Canta la voz
 del Tenor.

Que non sé filar,
 nin aspar, ni devanar.

Y mercóme mi marido
 un[a] arrova de lino.
 ¡Que los perros y los gatos
 en ello fazían nido!
 Que non sé filar,
 ni aspar, ni devanar.

[Se encuentra
 también en el
Cancionero Musical
de Palacio, f. 253]

Perdí la mi rrueca,
 non fallo el fuso.
 Si viste acá
 el tortero andar.

Perdí la mi rrueca,
 llena de lino,
 halléme una bota
 llena de vyno.
 Si viste allá
 el tortero andar.

Serrana del bel mirar (Palacio, f. 49v-50; ROMEU, 71; DUTTON, 3956. Unica fuente). La composición consta de un estribillo o refrán liminar y dos estrofas que, curiosamente, van seguidas de un villancico tradicional distinto en cada una:

Estribillo	Serrana del bel mirar, Dominguilla, vi, loçana; enamoróme su cantar.
Estrofa primera	Yéndome por la majada a do mi ganado tenía, vi estar una serrana cantando con gran porfía, muy apuesta y muy galana, c[a] a mí muy bien parecía. Así la viera estar, mirando por su ganado y diziendo este cantar:
Villancico tradicional	"Garridica soy en el yermo, i ¿para qué, pues que tan mal me empleé? Qu[e] en el yermo do me veo mi tiempo muy mal enpleo; si me veo y me deseo, es porque mi vida tan mal enpleé"
Estrofa segunda	Desque vi que se quexava, fuérame llegando a ella. Quando más çerca llegava, rrelumbrava como [e]strella, que no vi en esta montaña otra serrana tan bella, que tanto fuese de amar, mirando por su ganado y diziendo este cantar:
Villancico tradicional	"Madre, ¿para qué naçí tan garrida, para tener esta vida? De bevir muy descontenta mi tristeza se acreçienta; ell alma siempre lamenta, dolorida, por tener tan triste vida".

- Una montaña pasando (Palacio, f. 88v-89; ROMEU, 154). La composición incluye dos cantarcillos tradicionales femeninos que mezclan distintos metros y concluye con un texto latino (fragmento de Super flumina Babylonis. Salmo 136):

Una montaña pasando
por cerca de un hinojar,
serrana vimos cantando
y decía este cantar:

"¡Ay, triste de mi ventura,
qu[e] el vaquero
me huye porque le quiero!

Primer cantarcillo
femenino

Triste yo, no le veré,
qu[e] está la montaña fuerte.
Lo que siento desta muerte,

que sin velle moriré.
¿Dónde iré o qué haré
qu[e] el vaquero
me huye porque le quiero?"

Ovimos della dolor;
consuelo no se lo dimos.
En su pena conocimos
venir penada de amor.
Y pasando,
vimos otra lamentando
con otro mayor dolor,
y decía:

"Madre mía, muriera yo
y no me casara, no.

Segundo cantar
femenino

Vida tan desventurada,
yo nunca la vi.
Para ser tan desdeñada,
¿para qué naçí?
¡Desdichada de mí
y sin favor!
¡Qué consuelo de dolores
es mi dolor!
Madre mía, muriera yo
y no me casara, no".

Mirad lo que amor ordena,
que nos llamó y nos rogó
que cantásemos su pena.
Y la nuestra se cantó:

Texto latino

quomodo cantabimus
canticum novum in terra aliena.

Por el contrario, para Scalas, las "ensaladas" propiamente dichas presentan un "acentuado contraste entre sus secuencias, tanto en su aspecto musical como literario, y el encadenamiento de éstas mediante una trama dramática o argumento que se mantiene a lo largo de toda la "ensalada", siendo éste el único elemento de cohesión entre las distintas secuencias, que a menudo presentan la forma de villancico, que (...) no son necesariamente originales del compositor".¹⁴

La tesis de Scala plantea uno de los aspectos más interesantes -y menos estudiado- de las "ensaladas": el componente dramático, que permite emparentar el género con el madrigal dramático italiano¹⁵ y con la chanson parisina; en los que la acción debe imaginarse a través del oído y no de la vista, de ahí la gran profusión de pasajes onomatopéyicos:¹⁶

14. Ibid.

15. Cuyos antecedentes se pueden encontrar en el madrigal italiano de Baldassare Donato (1530-1603) y Alessandro Striggio (1535-1595) y que culmina con L'Amfiparnasso (1597) de Orazio Vecchi [APÉNDICE 1]. Vid. Grout y Palisca, Op. cit. y Gustave Reese, La Música en el Renacimiento (Madrid: Alianza, 1988).

16. Estos pasajes onomatopéyicos son muy frecuentes en la chanson francesa del siglo XVI, imitando sonidos muy diversos (ruidos, trino de pájaros, fragor de una batalla...). Quizá uno de los ejemplos más claros sea La Guerre (1545) de Clément Jannequin (c. 1475-c.1560) [APÉNDICE 2]. Vid. Grout y Palisca y Reese, Ibid.

Llame el tiple con primor:
 "Tin, tin, tin." ¡Oh, galán!
 Responda la contra y el tenor:
 "Tron, tron..." ¡Sus! Todos:
 "Ti pi tipi tin, pirlin".
 (...)
 ¡Ojo! ¡Alerta, compañero,
 que ya tocan las trompetas!:
 "Fan, fre-le-re-ran fan, fan".
 (...)
 El trompeta dice ya:
 "¡Helo va! ¡Helo va! ¡Tub, tub!"
 (Mateo Flecha, La Justa, 1543. Publicada en
Las Ensaladas, Praga, 1581).

Pregónese con presteza
 con pífano y atambor:
 "Farirá, tope tope, top".
 (...)
 Bien está, ponedle fuego,
 y luego, luego... Bom, bom.
 Peti, pató, bom, bom...
 Suelte la arcabuzería
 Tif tof, tif tof...
 (Mateo Flecha, La Guerra, c. 1542.
 Publicada en Las Ensaladas, Praga, 1581).

Canta tú y responderé:
 "San Sabeya,
 gugurumbé, alangandanga,
 gugurumbé, gurumbé"
 (Mateo Flecha, La Negrina. El texto parodia
 el habla de los esclavos negros; recurso
 muy utilizado en las representaciones
 teatrales de la época. Publicada en Las
Ensaladas, Praga, 1581).

Reclamen esas campanas
 dentro en vuestros coraçoñes:
 Dandán, dandán dandán...
 (Mateo Flecha, El Fuego. Publicada en Las
Ensaladas, Praga, 1581).

Finalmente, es interesante constatar que el cultivo de la "ensalada" propiamente dicha tuvo su centro en Cataluña, punto de encuentro entre las dos culturas más importantes de la época allende los Pirineos: la italiana y la francesa que confluyeron con las melodías tradicionales puramente hispanas.

Las **ENSALADAS** se nos han conservado en:

- Repertorios de polifonía instrumental:

- para vihuela. Fuenllana, en su Orphénica Lyra, incluye las únicas ensaladas para voz y vihuela:

"El Jubilate" (f. 146-149);

"La Bomba" (f. 149-153) y

"La Justa" (f. 153-158) de Mateo Flecha "el Viejo" [o "el tío"]. Es importante señalar, desde el punto de vista de la transmisión, que Fuenllana incluye estas tres ensaladas 27 años **antes** de que Mateo Flecha "el Joven" [o "el sobrino"] publicase en Praga las ensaladas de su tío (1568). Es evidente que el canal musical fue el único soporte para su conocimiento y transmisión antes de que la escritura las fijara;

- para órgano. Se trata de los Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Bariae octo vocibus (Zaragoza, 1618) de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), quien continúa en España la labor iniciada por Flecha.¹⁷

- Repertorios de polifonía vocal:

- Las ensaladas de Flecha (...), recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino (...) Praga, 1581). La edición, que conserva sólo la voz del Bajo incluye:

"El Fuego";

"La Bomba";

"La Negrina";

"La Guerra";

"La Justa";

"La Biuda";

"Los Chistes" y

"Las Cañas" (?)

de Mateo Flecha "el Viejo".

Y de su sobrino, Mateo Flecha "el Joven":

"La Feria";

"Ben conve'ne Madonna".

- Colección Le difficile de chansons (Jacques Moderne. Lyon) que incluye:

"La Bataille en spagnol" = "La Justa" de Mateo Flecha.

¹⁷. Vid. descripción por José María Lloréns Cisteró en "La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), I, pp. 190-191 y p. 265.

- Ms. M 5.888 de la Biblioteca de Cataluña:
 - "El Jubilate";
 - "La Guerra";
 - "El Fuego";
 - "La Bomba";
 - "La Justa" y
 - "La Caça".
- Ms. M 588/1 de la Biblioteca de Cataluña:
 - "La Bomba";
 - "El Fuego";
 - "La Negrina";
 - "La Guerra" y
 - "La Justa".
- Ms. 607 de la Biblioteca de Medinaceli:
 - "La Bomba";
 - "El Jubilate" y
 - "La Justa".

Realmente, las ensaladas necesitan una monografía de carácter literario-musical en la que se aborde los temas relativos a los precedentes, la evolución, las características formales, la función y relación de este género con otros géneros afines; aspectos en los que no podemos detenernos en el presente trabajo.

—Fragmentos del acto II, escenas 3 y 4 (lamento de Isabella), de *L'Amfiparnaso*, de Orazio Vecchi (basado en el facsímil incluido en VecA).

2.

Oh, oh, ec ce il Ca-pi-ta-no, Ec ce lo mio be-ne E ta mia spe - ra

«Oh, aquí llega el capitán; aquí llega mi amor y mi esperanza.»

b - gli E'l cal - - do san - gue,
- gli E'l cal - - do sangue, e la trist' alm' ac-
E'l cal - - do san - - gue,
E'l cal - - do san - gue.
E'l cal - - do san - gue, —

la tris' alm' ac - co - gli, ac - co - gli,
co - gli, la tris' alm' ac - co - gli,
la tris' al - ma, la tris' alm' ac - co - gli,
alm' ac - co - gli, la tris' alm' ac - co - gli,
la tris' alm' ac - co - gli,

«Acoge mi cálida sangre y mi triste alma.»

—Fragmentos de *La Guerre*, de Janequin (basados en MMRF VII, 39 y sig., 42)

PROVERBIOS

La inclusión en la Silva de Sirenas de seis proverbios cultos constituye una gran novedad en el ambiente poético-musical del Renacimiento español y nos permite vislumbrar esa zona intermedia en la que el mundo del refranero y el de la lírica musical se mezclan:

- I. De hazer lo que juré
que jamás no lo haría,
quando jurando dezía:
"Des[e] agua no beberé".
Libera nos, Domine.
- II. Del trabajo que no alabo
que es peccar sin correption,
que pues lleva a perdición
es mal parto y hija al cabo.
Libera nos, Domine.
- III. Del que medra con engaños,
del que llora quando llueve,
del que huye quando deue
y del moço de ochenta años.
Libera nos, Domine.
(f. 21)

Y tres "p[ro]verbios sacados de la Sagrada Escriptura":

- I. Sea quando recordares
lo que pensares primero,
que esse día es el postrero.
- II. Quien se quisiere salvar
le conviene no bivar
como no querría morir.
- III. Nadie biva descuydado,
que el morir es lo más cierto
y el cuándo lo más incierto.
(f. 25)

El intercambio constante -y fusión en algunos casos- entre el mundo del refrán y el de la lírica tradicional pudo dar lugar a cantares con un valor potencialmente proverbial en la época, porque "se citaban corrientemente en el lenguaje hablado" o porque "el humanista coleccionador de refranes los aducía por creer que se les podía extraer una sustancia ejemplar"¹⁸. Margit Frenk señala como uno de estos cantares arrefranados o cantares refranescos: "Si tantos halcones/ la garça combaten,/ ¡por Dios que la maten!"¹⁹.

Pero además el valor realmente proverbial de los refranes podía ser extraído con el fin de glosarlo en coplas, repitiendo así el esquema del villancico. Y estas glosas -como mantiene Horozco en su Teatro Universal de Proverbios- "en metro e no en prosa porque (...) es más agradable al lector y es más fácil y mejor para retener en la memoria y también porque (...) suele tocar y encerrar en sí muchas y muy grandes sentencias...".²⁰

18. Margit Frenk, "Refranes cantados y cantares proverbializados" en Estudios sobre lírica antigua, Op. cit., p. 164.

19. Ibid., p. 139.

20. Sebastián de Horozco, Teatro Universal de Proverbios; ed., pról., inds., glos. de José Luis Alonso Hernández (Universidad de Gröningen-Universidad de Salamanca, 1986), p. 63.

- GENEROS DE INSPIRACIÓN RENACENTISTA

- **CANCIONES**

Hasta mediados del siglo XVI, aproximadamente, los géneros poético-musicales considerados como genuinamente españoles, esto es, el villancico y el romance -ya de origen culto o tradicional- dominaron el ambiente literario-musical español. Sin embargo, la irrupción en el primer tercio de siglo del nuevo estilo italianizante tuvo como consecuencia inmediata la presencia en los repertorios poético-musicales de las obras de los principales poetas renacentistas, tanto italianos como españoles: Petrarca, Sannazaro, Boscán, Garcilaso, Gutierre de Cetina... y de las dos nuevas formas poéticas por excelencia: la **CANCIÓN / CANCION MADRIGALESCA** y el **SONETO**. Algunas de las composiciones más conocidas de estos poetas pudieron ser, gracias precisamente a su "musicalización", difundidas musicalmente antes incluso que la imprenta las fijara por escrito.

Una de las evidencias más claras que se deduce de los repertorios poético-musicales que integran nuestro estudio es la dificultad en definir formalmente las distintas piezas que recopilan.¹ Sin embargo, se puede afirmar que las composiciones bajo la denominación de **canción** (e igualmente el **soneto**, como veremos más adelante) presentan una única estrofa poético-musical (Through composed o Durchcomponert) [Vid. **PARTITURA ADJUNTA**]:

¡Quién me otorgase, señora,
que en el infierno ascondieses
mi alma y la defendiesses
por tuya y muriessse agora,
hasta que de mí partiesse
el enojo que en ti mora!
Y aunque mil años durasses
en tu saña, y me olvidases,
allí ternía rreposo,
señora, si señalases
un tiempo tan venturoso
en que de mí te acordases.

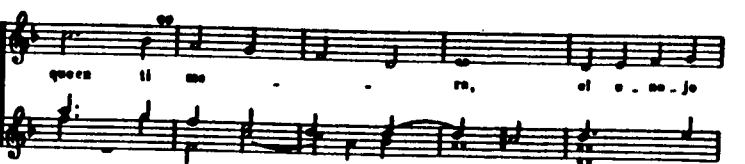
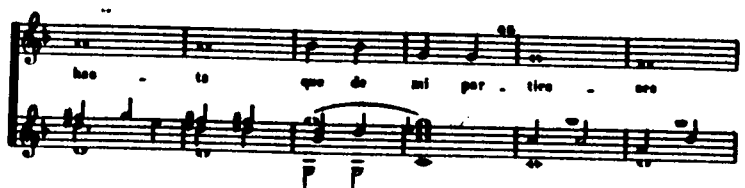
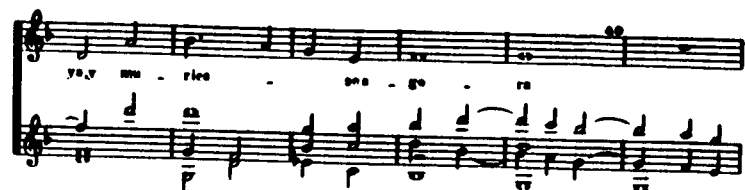
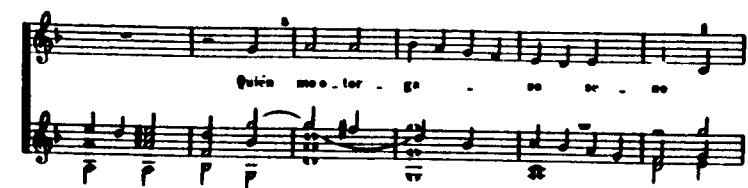
(Silva de Sirenas, f. 42v)

} A

¹. Como hemos venido señalando a lo largo de este estudio, muchos términos genéricos definen la **estructura musical**, no la **estructura poética** de la composición.

Canción

Quién me otorgase, señora,

Vikunda
en SolF. 42^o

A la hora de establecer las características distintivas o relevantes en la utilización de la **canción**, nos encontramos con que la frontera, afortunadamente, no es tan nítida como pudiera parecer; y decimos afortunadamente, porque en la comunión entre la poesía cancioneril y la poesía italianizante está el germen de la renovación lírica del siglo XVI.²

El paradigma o modelo es el italiano, es Petrarca, pero no hay todavía en esta imitatio una clara conciencia diferenciadora y el mismo término engloba distintas formas métricas italianas. Por otra parte, como hemos venido insistiendo, la adopción del petrarquismo y de las nuevas formas métricas italianas confluye con composiciones vernáculas herederas de la canción cortesana del XV, con la influencia de la chanson francesa y con la adopción del villancico cortés, hasta rematarse en diversas tendencias, tanteos y creaciones autóctonas como las canciones madrigalescas de Juan Vásquez o las villanescas en castellano de Francisco Guerrero.³

². Rafael Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante" en De la Edad Media a nuestros días (Madrid: Gredos, 1971, pp. 145-171).

³. Vid. APÉNDICE del capítulo 1. POLIFONÍA VOCAL, APÉNDICE dedicado a la obra individual de estos dos compositores.

Intentamos, en un primer momento, deslindar todas las formas que, con la invasión poética italiana, inundaron la poesía española de esta época; sin embargo, el caos era prácticamente absoluto.⁴ Desde el punto musical, muchas composiciones recogidas en los cancioneros poéticos musicales renacentistas se denominan "canciones", aunque desde el punto de vista poético estemos ante **madrigales** (combinación libremente rimada de siete y once sílabas), **estancias**, **octavas**, **tercetos**, **cuartetos** e incluso **sonetos**.⁵

El Maestro de Luys Milán es el primer ejemplo de incorporación a la música española del nuevo estilo poético importado de Italia. Sin embargo, será a partir de Alonso Mudarra cuando el triunfo se haga mucho más patente. En sus Tres Libros de Música, Mudarra, junto con parte de la Égloga II de L'Arcadia de Sannazaro, cultiva por primera vez las canciones con texto castellano al estilo petrarquista: "Claros y frescos ríos" de Juan Boscán (f. 21)⁶, aunque se mantiene todavía el esquema de

4. Vid. Antonia María Ortiz, "Algunos problemas métricos en la edición de textos poéticos del Siglo de Oro" en Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro (Madrid: Castalia, 1991), p. 370 y ss.

5. Decidimos, pues, incluir bajo el término de CANCIÓN todas aquellas composiciones de inspiración italiana, es decir, el madrigal, la octava, la estancia...; y separarlas de los SONETOS [entre los que estudiaremos también otras composiciones en endecasílabos como tercetos y cuartetos independientes. Vid. apartado siguiente].

6. Las variantes con el texto de Boscán publicado en Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543) son:

A.	B.
v. 8: "de descansar cantando"	"de estar siempre cantando"
v.10: "y el fin"	"y al fin"
v. 11: "y estáis perdiendo"	"perdiendo a veces tiempos"

la lírica cancioneril con: "Sin dudar, nunca en gota cupo mar" (f. 15v), y las conocidas coplas manriqueñas: "Recuerde el alma dormida" (f. 20).

Silva de Sirenas de Valderrábano, el Libro de Música de vihuela de Pisador y la Orphénica Lyra de Fuenllana nos permiten apreciar hasta qué punto la lírica italiana y francesa había dado ya sus frutos en las obras vihuelísticas. Al gran número de canciones francesas que adaptan se unen los primeros "madrigales" de Juan Vásquez, cuatro años antes de que éste publicara sus Villancicos y canciones... a tres y a cuatro... (Ossuna: 1551).⁷ Daça cierra el ciclo con el mayor número de canciones en castellano. Curiosamente, todas, excepto: "Quán bienaventurado" (f. 81v-83) de Garcilaso de la Vega, aparecen bajo la denominación de villanescas.

El único repertorio de polifonía vocal que conserva canciones al estilo italiano es el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli:

A qué vienes, tirano, a la cabaña (f. 140v-141);
 A quién no matará sólo un olvido (f. 78v-79);
 Acaba ya, zagala, de matarme (f. 44v-45);
 Amor andava triste y peregrino (f. 15v-16);
 Aquella boz de Cristo tan sonora (f. 56v-57);
 Aquí me declaró su pensamiento (f. 38v-39);
 Aste casado, Anilla (f. 35v-36);
 Ay de mí, sin ventura (f. 43v-44; f. 151v-152);
 Ay, soledad amarga (f. 77v-78);

a tiempos y ganando" y ganando"

7. La producción poético-musical de Juan Vásquez se centra exclusivamente en tres géneros: Villancicos, Canciones y Sonetos. La indefinición de la forma poético-musical de la canción complica, en muchos casos, la clasificación de algunas de sus obras, pues bajo tal denominación encontramos canciones (o madrigales poéticos), villancicos cultos y sonetos. Algo similar ocurre con las villanescas de Francisco Guerrero, término que engloba o bien la forma poético-musical del villancico culto o son canciones (o madrigales). Vid. APÉNDICE al capítulo 1. POLIFONÍA VOCAL.

Beatriz, cómo es posible (f. 91v-92);
 Buelve tus claros ojos, alma bella (f. 32v-34);⁸
 Catalina sin par, de cuya vista (f. 145v-146);
 Claros y frescos ríos (f. 4v-5);
 Como por alto mar tempestuoso (f. 34v-35);
 Dexó la venda, el arco y el aljava (f. 139v-140);
 Dime, manso viento (f. 135v-136);
 Divina ninpha mía (f. 152v-154);
 Dónde se sufre, Juana (?) (f. 153v-154);⁹
 Dulcíssima María (f. 75v-76);
 Duro mal, terrible llanto (f. 134v-135);
 El fresco y manso viento (f. 197v-199);
 Esclarecida Juana, el que se atreve (f. 180v-190);
 Esos tus claros ojos, Jeromica (f. 93v-94);
 Fresco y claro arroyuelo (f. 11v-12);
 Frescura soberana (f. 149v-151);

8. En este caso, la canción se acerca a la forma estrófica del villancico, al repetir el estribillo:

"Buelve tus claros ojos, alma bella,
 y mírate en aquella luna hermosa
 y blanca y transparente;
 ni pares a mirar en su accidente
 y hallarás en ella
 que no hay de pan substancia
y no te asombre
que está en aquella sombra Dios y hombre.
 Verásle en un instante en toda parte,
 es divino el arte.
 No seas muy curiosa en entendedello,
 porque es poco saber querer sabello;
 mas para informarte,
 pregúntalo a la fe
y no te asombre
que está en aquella sombra Dios y hombre.

[Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. (Siglo XVI). Polifonía profana. Transcr. y est. por Miguel Querol (Barcelona: C.S.I.C., 1949), nº 26, p. 43].

9. Similar ejemplo que el señalado en la nota anterior. Sin embargo, esta composición, bastante procaz, difiere bastante del tono amoroso culto y conceptual de la canción:

"¿Dónde se sufre, Juana,
 que traygas mill pastores tan perdidos,
 tan sin seso tras ti desvanecidos?
 Y por burlar de todos,
 en pago de su pena y su fatiga,
 por gran favor les muestras una higa.
Pues, Juana guarda afuera
no diga alguna seca tal higuera.

¿No te bastaba, Juana,
 allá arriba, en el valle donde nieva,
 traer golosos de esa fruta nueva,
 sin que aquí en nuestro prado
 nos trajeses revueltos los pastores
 viejos y moços muertos por fabores?
Pues, Juana guarda aquera
no diga alguno seca tal higuera."

[Cancionero Musical de Medinaceli, ed. cit., II, nº 91, p. 19].

Hermosa Catalina (f. 12v-13; f. 202v-203);
 Hermosa Magdalena (f. 200v-201);
 Hermosa pastorçilla que, huyendo (f. 148v-149);
 Illustre silva, fértil y abundante (f. 196v-197);
 Juana, yo juro a fe que si os cog[i]esse (f. 133v-134);
 La rubia pastorçica de ojos bellos (f. 92v-93);
 Leonor, enferma estavas y llorosa (f. 144v-145);
 Luisa de mi alma. A quién digo Luysa (f. 138v-139);
 Manso viento que con dulce rruido (f. 194v-195);
 Marfira, por vos muero (f. 131v-132);
 O, más dura que mármol a mis quexas (f. 67v-68);
 Ojos claros, serenos (f. 2);
 Ojos hermosos, amorosillos, graves (f. 49v-50);
 Olvidaste, zagala, aqueste apero (f. 141v-142);
 Parlera sois así, señora Juana (f. 146v-148);
 Por do començaré mi triste llanto (f. 62v-64);
 Prado verde y florido, fuentes claras (f. 64v-65);
 Quán bienaventurado (f. 129v-130);
 Quién me dixera, Elisa, vida mía (f. 69v-71);
 Rosales, mirtos, plátanos y flores (f. 71v-72; f. 94v);
 Socórreme, pastora. O, alma mía (f. 95v-96);
 Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera (f. 13v-14);
 Tu dorado cabello, zagala mía (f. 90v-91);
 Tu dulce canto, Silvia (f. 36v-37).¹⁰

10. Vid. también las canciones de Juan Vásquez y Francisco Guerrero clasificadas en el APÉNDICE al capítulo 1. POLIFONÍA VOCAL.

CANCIONES EN ITALIANO

1. Gentil mia donna, [Francesco Petrarca]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 188-190.

OTRAS FUENTES

- Francesco Petrarca, Rime, 105.

2. I tene a l'ombra de gli ameni Faggi
[Jacopo Sannazaro]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 44.

OTRAS FUENTES

- Jacopo Sannazaro, "Egloga II" de L'Arcadia.

CONTEXTOS

Figura como Soneto.

3. Madonna, per voi ardo LAURUS

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 186-188.

B. Orphénica Lyra, f. 116-116v.

CONTEXTOS:

A. Figura como Soneto.

B. Aparece como Strambotto con música de Laurus.

4. Nova Angeleta, sovra l'ale accorta
[Francesco Petrarca]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro f. 86-88.

OTRAS FUENTES

- Francesco Petrarca, Rime, 148.

CONTEXTOS

Figura como Soneto.

CANCIONES EN CASTELLANO

1. A qué vienes, tirano, a la cabaña

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 140v-141;

2. A quién no matará sólo un olvido

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 78v-79.

3. Acaba de matarme, o amor fiero Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 41.

4. Acaba ya, zagala, de matarme

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 44v-45.

5. Adiós verde rivera y pradería

GUERRERO
(¿Francisco?-¿Pedro?)

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 87v-88v.

B. Canciones y villanescas, nº 37.

6. Alégrate, Isabel, que en esta villa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 89v-90.

7. Amor andava triste y peregrino

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 15v-16.

8. Amor es voluntad dulce y sabrosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 128-129v.

CONTEXTOS

Figura como Soneto.

9. Aquella boz de Cristo tan sonora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 56v-57.

10. Aquí me declaró su pensamiento

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 38v-39.

OTRAS FUENTES

- Jorge de Montemayor, La Diana.

11. Argimina nombre le dio

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 43v.

CONTEXTOS

"Canción contrahecha a otra francesa".

12. Aste casado, Anilla

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 35v-36.

13. Ay de mí, sin ventura

Juan NAVARRO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 43v-44;
f. 151v-152.

B. El Parnaso, f. 85v-87v.

CONTEXTOS

A. En el margen superior del f. 151v se lee: "La monja".

14. Ay, soledad amarga

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 77v-78.

15. Baxóme mi descuydo a tal estado Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 3.

16. Beatriz, cómo es posible

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 91v-92.

17. Bolved el rostro angélico y divino

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 136v-137.

18. Buelve tus claros ojos, alma bella

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 32v-34.

CONTEXTOS

Con estribillo.

19. Cállese ya Mercurio y cesse Orfeo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 94-95v.

20. Catalina sin par, de cuya vista

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 145v-146.

21. Claros y frescos ríos [Juan Boscán]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 21.

B. Medinaceli, f. 4v-5.

OTRAS FUENTES

- Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

22. Claros y hermosos ojos Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 2.

23. Como por alto mar tempestuoso

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 34v-35.

24. De amores del Señor de cielo y tierra

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 35.

25. D[e] un espíritu triste y sin consuelo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 128-128v.

CONTEXTOS

Figura como Soneto.

26. Dexó del mundo lo que le adornava

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 36.

CORRESPONDENCIAS

Con el madrigal de Baltasar de Alcázar, "Dexó la venda, el arco y el aljava" (Medinaceli, f. 139v-140).

27. Dexó la venda, el arco y el aljava

[Baltasar de Alcázar]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 139v-140.

OTRAS FUENTES

- Ms. Musical del Museo L. Galdiano, f. 16v.
 - Ms. catalán 255 de Valladolid, f. 18v.
 - Versión "a lo divino" en Soto de Langa, Il primo libro delle laudi spirituali (Roma, 1583): "Lasciò la gloria è il cielo dove regnava", f. 51v-53.
- Vid. QUEROL, II, p. 10.

CORRESPONDENCIAS

"A lo divino", convertida en "Dexó del mundo lo que le adornava", en Canciones y villanescas, nº 36.

28. Dezidme, fuente clara

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 5.

30. Divina ninpha mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 152v-154.

31. Dónde se sufre, Juana (?)

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 153v-154).

CONTEXTOS

Con estribillo. Contenido obsceno.

32. Dulcísima María

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 75v-76.

33. Duro mal, terrible llanto

Rodrigo de CEVALLOS

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 91v-93.B. Medinaceli, f. 134v-135.

34. El fresco y manso viento

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 197v-199.

35. El que sin ti bivar ya no querria [Juan Boscán]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 168v-169.B. Recopilación, I, f. 16-17.

OTRAS FUENTES

- Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

36. Esclarecida Juana, el que se atreve

VILLALAR

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 90v-91v.B. Medinaceli, f. 180v-190.

37. Esclarecida Madre y Virgen pura

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 38.

38. Esos tus claros ojos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 93v-94.

39. Flérída para mí dulce y sabrosa

[Garcilaso de la Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f. 7.

OTRAS FUENTES

- Fragmento de la "Egloga III" de Garcilaso de la Vega. Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

40. Fresco y claro arroyuelo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 11v-12.

41. Frescura soberana

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 149v-151.

42. Gentil señora mía

Juan VÁSQUEZ
[Juan Boscán]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos, f. 24-25v;
f. 25-26.

43. Hermosa Catalina

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 12v-13;
f. 202v-203.

44. Hermosa Magdalena

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 200v-201.

45. Hermosa pastorçilla que, huyendo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 148v-149.

46. Huyd, huyd, o çiegos amadores Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 130v-131.

B. Canciones y villanescas, nº 45.

47. Illustre silva, fértil y abundante

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 196v-197.

48. Jamás cosa que quisiesse Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 44v.

49. Juana, yo juro a fe que si os cog[i]ese

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 133v-134.

50. La gracia y los ojos bellos Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 6.

51. La luz de vuestros ojos, pura, ardiente
Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 7.

52. La rubia pastorçica de ojos bellos

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 92v-93.

53. Leonor, enferma estavas y llorosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 144v-145.

54. Luisa de mi alma. A quién digo Luysa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 138v-139).

55. Manso viento que con dulce rruido

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 194v-195.

56. Marfira, por vos muero

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 131v-132.

57. Mi corazón fatigado

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 129v-131.

58. No ves amor, qu[e] esta gentil moçuela

Juan NAVARRO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 89-90v.

B. Medinaceli, f. 136v-137.

59. O, dulce contemplación

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, II, f. 6.

60. O, dulce y gran contento

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 8.

61. O más dura que mármol a mis quejas

[Garcilaso de la Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 123v-125v.

B. Medinaceli, f. 67v-68.

OTRAS FUENTES

- Fragmento de la "Égloga I" de Garcilaso de la Vega.
Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

CONTEXTOS

A. Figura como Soneto.

62. Ojos claros, serenos

Francisco GUERRERO
[Gutierre de Cetina]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Orphénica Lyra, f. 143-143v.
- B. Medinaceli, f. 2.
- C. Canciones y villanescas, nº 34.

OTRAS FUENTES

- Ms. titulado Primera parte de las obras en verso de Gutierre de Cetina, perteneciente a la Biblioteca privada de don Antonio Rodríguez-Moñino, f. 30v.
 - Ms. 7982 de la B.N.M., Flores de baria poesía recoxida de varios poetas españoles...1577 annos, f. 131.
 - Ms. de Poesías varias, conservado en la Biblioteca Pública Provincial de Toledo, nº 506 de la Colección Borbón-Lorenzana, f. 347.
 - Ms. Musical del Museo Galdiano, f. 29v.
 - Ms. catalán 255 de Valladolid, f. 13v.
- Vid. QUEROL, II, p. 9.

CONTEXTOS

- C. "A lo divino".

63. Olvidaste, zagala, aqueste apero

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Medinaceli, f. 141v-142.

64. Omni mal de amor procede

Cristóbal de MORALES

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Silva de Sirenas, f. 93.

CONTEXTOS

- Sólo incipit.

65. Pan divino, graçioso, sacrosanto

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Canciones y villanescas, nº 43.

CORRESPONDENCIAS

Con Prado verde y florido, fuentes claras (El Parnaso, f. 83-84; Medinaceli, f. 64v-65).

66. Parlara sois así, señora Juana

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. Medinaceli, f. 146v-148.

67. Pastor, quien Madre Virgen á mirado

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 55.

68. Por do començaré mi triste llanto

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 127-128.

CONTEXTOS

Figura como Soneto.

69. Prado ameno, graçioso

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 40.

70. Prado verde y florido, fuentes claras

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 83-84.B. Medinaceli, f. 64v-65.

CORRESPONDENCIAS

"A lo divino", convertida en Pan divino, graçioso, sacrosanto, en las Canciones y villanescas, nº 43.

71. Pues ya las claras fuentes

Rodrigo de CEVALLOS

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 84-85.

72. Quán bienaventurado

[Garcilaso de la Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 81v-83.B. Medinaceli, f. 129v-130.

OTRAS FUENTES

- Fragmento de la "Égloga II" de Garcilaso de la Vega.
Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

73. Quand[o] os miro, mi Dios, d[e] amor herido

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 1.

74. Qué te daré, Señor, por tantos dones

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 39.

75. Quién me dixera, Elisa, vida mía

[Garcilaso de la Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 69v-71.

OTRAS FUENTES

- Fragmento de la "Égloga I" de Garcilaso de la Vega.
Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

76. Quién me otorgase, señora

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 42v.B. Recopilación, I, f. 14-15.

77. Quién podrá creer que yo jamás reposo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Orphénica Lyra, f. 125v-126.

CONTEXTOS

Figura como Soneto.

78. Rosales, mirtos, plátanos y flores

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 71v-72;
 f. 94v.

79. Sanctísima María

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 42.

80. Señora, si te olvidare

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Silva de Sirenas, f. 44.

81. Si del jardín del cielo soberano

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 12.

82. Si tus penas no pruebo, o Jesús mío

Francisco GUERRERO
[Félix Lope de Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 54.

OTRAS FUENTES

- Soliloquio VII de Soliloquios amorosos de un alma a Dios de Lope de Vega [publicado en Il primo libro delle laudi spirituali (Roma, 1583) de Soto de Langa, II, f. 28v].

Vid. QUEROL, II, p. 15.

83. Siendo de amor, Susana requerida

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 201v-202.

84. Socórreme, pastora. O, alma mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 95v-96.

85. Sy qyeréys que dé a entenderos Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 17-18.

86. Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 13v-14.

87. Tu dorado cabello, zagala mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 90v-91.

88. Tu dulce canto, Silvia

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 36v-37.

89. Vos, hermosa sin igual

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos, f. 18v-19.

90. Yo sé que mi mal es honra

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos, f. 9.

- **SONETOS**

Del corpus poético-musical que abarca nuestro estudio, el primer repertorio en el que nos encontramos con sonetos musicales es El Maestro de Luys Milán (Valencia, 1536). Aun cuando no está realmente comprobado, parece probable que Milán entró en contacto con la cultura italiana en algún viaje a aquel país, o por el contacto con diferentes artistas en la corte de Don Fernando de Aragón. Como fruto de este acercamiento a la poesía italiana, Milán adapta musicalmente los siguientes poemas en italiano, a los cuales da el nombre de SONETOS:

Gentil mia donna (f. 188-190). De Petrarca;
I tene a l'ombra de gli ameni Faggi (f. 44). De Sannazaro. [También figura en Mudarra como Soneto];
Madonna, per voi ardo (f. 186-188). [En Fuellana, en cambio, aparece como Strambotto (f. 116-116v) con música de Laurus];
Nova Angeleta, sovra l'ale accorta (f. 86-88). De Petrarca.

aun cuando se trate de:

- dos canciones de Petrarca:
Nova Angeleta, sovra l'ale accorta;
Gentil mia donna, i veggio;
- una canción sin atribución:
Madonna per voi ardo;
- y parte de la "Egloga II" de L'Arcadia de Sannazaro:
I tene a l'ombra de gli ameni Faggi.

Las otras tres composiciones que sí responden al esquema poético del soneto se presentan con su estructura métrica completa, dos cuartetos y dos tercetos:

ABBA ABBA CDC CDC

Aunque no se señala en ninguno el nombre del autor, pertenecen a:

- Petrarca:
Amor che nel mio pensier vive e regna (f. 82-84);
- Sannazaro:
O gelosia, d'amanti horribil freno (f. 184-186). [También como Soneto en Mudarra (f. 41v); y traducido por Garcilaso: "¡Oh celos, de amor terrible freno...", Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543);
- y el tercero sin atribución:
Porta chiascun nela fronte signato (f. 84-86).

Las diferencias con los originales de Petrarca y Sannazaro son mínimas y se basan más en distinciones de índole ortográfica que en variantes textuales de relevancia, lo que induce a pensar que los textos debieron tomarse de fuentes textuales escritas.¹¹

Como precisa Antonio Prieto, el soneto "es en principio un término genérico para designar cualquier composición musical, para pasar luego a ser una composición acompañada por la música y finalmente la forma métrica que conocemos, y tal como llegó a España"¹²; como texto literario, el soneto no permitía su división en unidades rítmicas, puesto que no había definido éstas aún, y por lo tanto no reclamaba el canto. Aunque la confusión estrófica denote poca familiaridad todavía con

¹¹. Para las variantes con los originales italianos, vid. Luys Milán, Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro (Valencia, 1536). Translated, transcribed and edited by Charles Jacobs (London: The Pennsylvania State Press, 1971), nos. 9, 20 y 10 respectivamente.

¹². Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI (Madrid: Cátedra, 1984), p. 170.

la poesía italiana, los sonetos (lo mismo que las canciones) que incluye Milán expresan una misma concepción: compenetración entre música y poesía. Los sonetos de Petrarca y Sannazaro son textos poéticos, independientemente de que los compositores los adaptasen polifónicamente; no están concebidos para la música.

El proceso de cambio del soneto hacia su definición en unidades rítmicas fijas es patente también en los repertorios poético-musicales, pues en los tres sonetos que incluye posteriormente Mudarra en los Tres Libros de Música (Sevilla, 1546):

- de Petrarca:
La vita fugge et non se aresta un hora (f. 36-39);
- de Sannazaro:
O gelosia d'amanti, orribil freno (f. 41v-44);
- y uno sin atribución:
Lassato a il Tago su dorate arene (f. 39-41v).

cada cuarteto y cada terceto llevan una frase musical distinta [Vid. PARTITURA ADJUNTA]¹³:

O gelosia d'amanti, horribil freno, che in un punto mi volggie e tien si forte. O sorella del empia e amara morte, che con tua vista turbi il ciel sereno.	}	A
O serpente nascosto in dolce seno, che i lieti fior de mie speranze ai morte. Tra prosperi successi adversa sorte, tra soave vivande aspro veneno.	}	B
Da qual furia infernale al modo ucisti, o crudel monstro, o peste dai mortali, che ai fati li giorni mei amari e tristi?	}	C
Tornati, non rradoppiar miei mali. Infelice paura, ad che venisti? Hor non bastava amor con li soi stralli?	}	D

¹³. El soneto, lo mismo que las canciones y madrigales, presenta una única estrofa poético-musical (o through-composed).

O ge-lo, si a da man, ti hor ri-bil fre-no pun
 che in va
 to mi vol-gge e tien si for-te o so-rel la del em-pi-a
 o a-ma-ra mor-te che con tu-a vi-sta bu-hi il
 ciel se-re-no o ser-pen-to naa-co sto in
 del coe-mo che i le-ti fior da mia spe-ran-za al mor-te tra pro-pe
 ri su-coe-mo ad ver-sa sor-to tra so-a-ue vi-tan-do a
 spro-ve-se-no da qual fu-ra infer-na-le al mondo v-ci-sti o

cru-del mon-stro o pe-a-to del mo-di-a li che al fa-ti il giorni me-i a-na-
 ri o tri-ati tor-na ti non tra-dop-pia r-mio i ma-
 li in-fe-li-co pa-u-ra ad cho-vo-
 ni-ati hor non ba-gia us a-mor com-li so-i stra-lli.

En el caso de los sonetos en castellano ["Qué llantos son aquéstos. Qué fatiga" (f. 77-79); "Si por amar, el hombre, ser amado" (f. 79v-80); "Por ásperos caminos soy llevado" (f. 82-84)], en el segundo cuarteto se repite la misma melodía que en el primero y se crea una segunda y una tercera, distintas, para los dos tercetos restantes [Vid. PARTITURA ADJUNTA]:

Sonetto a la muerte de la Sereníssima
Princesa doña María, Nuestra Señora.¹⁴
Va a manera de diálogo.

¿Qué llantos son aquéstos? ¿Qué fatiga
 es ésta? ¿Qué tristeza es la que veo?
 - "Murió nuestra princesa, la qual, creo,
 que fue más de virtud que nadie, amiga.

} A

Como en los mesmos dioses, la enemiga
 del hombre así esecuta su deseo".
 - "Sí, que la muerte puede, según beo,
 hazer que lo mortal el alma siga".

} A

- "Pues, ¿qué es de su poder, su grandeza?
 Agora todo le es sin fruto y vano;
 desamparóle todo al paso fuerte.

} B

¡O, miserable y frágil [s]er humano!
 ¡O, cuán poca zeniza en tal tristeza
 la llama y resplandor claro, convierte!

} C

(Tres Libros de Música, f. 77-79)

Si por amar, el hombre, ser amado
 merece y, por querer bien, ser querido,
 no sé yo por qué soy aborrecido,
 mas sé que siempre duro en este estado.

} A

Si un corazón senzillo y no doblado
 merece un amor cierto y no fingido,
 ¡cuán desdichado devo de aver sido
 pues lo que se me deve aún no me an dado!

} A

Y si por servir siempre a porfía
 se alcança galardón destos oficios,
 sin que más me repliques ni me alegues,

} B

¹⁴. Soneto inspirado en la muerte de doña María de Portugal, hija de Juan III y Catalina, casada con Felipe II, acaecida el 12 de julio de 1545. El autor quizá sea algún poeta del séquito portugués. Recordemos que Jorge de Montemayor en su Cancionero (Amberes, 1558) tiene una composición dedicada a la princesa y que Gregorio Silvestre tiene una Elegía a la muerte de doña María.

Soneto

A la muerte de la Serenísima princesa Doña María nuestra Señora
Va a manera de diálogo

Entónase la voz
en la segunda al
tercero traste

Qué llantos son a ques tos.

Canto

¿Qué llantos son a.
Co. mo en los mismos

Vihuela (1)

ques - tos? ¿qué fa - ti - ga Es es
dío - ses, la e - ne - mi - ga Del hom -

f. [337] (=764) 2. vez

ta? ¿que tris - te - sa es la que ue - o?
brea - sie - je - cu - ta su de - se - o.

Mu - rió nues - tra prin - ce - sa, la qual, cre - o, Que fué mas de
Si que la muerte pue - de, se - gún be - o, Ha - zer que lo

(1) En *f* *Al*

f. [24] (=77) 25

vir - tud que na - die, a - mi - ga. Pues que es de su po -
 mor - tal el al - ma si - ga.

30 35

der, de su gran - de - za? A - go - ra

f. [24] (=77) 40

to - do le es sin fru - to y ua - no; Des - am - pa -

45

ro - le to - do, al pã - so fuer - te. ¡O, mi - se - ra - ble y

50

frá - gil ser hu - ma - no! ¡O, quan po - ca ze -

66 f. [23] (-78)

ni - za en tal tris - te - za La lla

60

ma y res - plan - dor cla - ro, con - uier - tel

65

Soneto

Si por amar, el hombre

Entónase la voz
en la prima en
vasio.

Si por a mar el hombre ser a

Canto

f. [257] (-787)

Si por a - mar, el
Si un ca - ra - çon sen -

Vihuela (i)

5 10

hom - bre ser a - ma - do Me - re - ce y por que
zi - llo y no do - bla - do, Me - re - ce vn a -

(i) En SOL

15 *f. [26] (=79)*

2. vez 2. vez

rer bien, ser que - ri - do, No sé yo,
mar cier - toy no fin - gi - do, Quán des - di - cha - do,

20

2. vez

no sé yo, por qué
quan des - di - cha - do de - uo

25 (f) (f) 30

soy a - bo - rre - ci - do, Mas sé que
de a - uer si - do, Pues, lo que

(f) (f) 35 *f. [36] (=79)*

siem - pre du - ro en es - te es - ta - do.
a - me de - uo aun no mean da - do.

40

Y, si por ser - uir siem - pre a por - fi - a Se al.

can - ça ga - lar - dón de es - tos o - fi - cios, Sin que más me re -

pli . ques ni me a . le gues, A . ma . me, pues

que te a - mo, á - ni - ma mí -

- - - a; Quié-re-me, pues to a-do-ro y no me nie-

gues El ga-lar-dón de ui-do a mis ser-ui - - cios.

ámame, pues que te amo, ánima mía;
 quiéreme, pues te adoro, y no me niegues
 el galardón debido a mis servicios.

} c

(Tres Libros de Música, f. 79v-80)

En todos estos casos, música y poesía corresponden a autores diferentes, lo cual presenta graves problemas de autoría, ya que si hay mínimas referencias al nombre del compositor, casi nunca (salvo rarísimas ocasiones) se cita el nombre del poeta-creador.¹⁵

Es claramente significativa la repetición en Mudarra del mismo soneto de Sannazaro: "O gelosia d'amanti, horribil freno" incluido por Milán; sin embargo, las diferencias con el soneto adaptado por Milán (sin variantes de relevancia respecto al original de Sannazaro) nos hace pensar que parten de tradiciones distintas:

	<u>Sannazaro</u>	<u>El Maestro</u>	<u>Tres Libros de Música</u>
v. 2:	"mi volgi"	"mi volggie"	"mi volggie"
v. 3:	"dell empia e amara morte"	"del empia e amara morte"	"le empia e cruda morte"
v. 6:	"de lieti fior de mie speranze"	"che i lieti fior de mie speranze"	"che con tue voglie mie speranze"
v. 7:	"tra prosperi"	"tra prosperi"	"tra felice"
v. 8:	"soavi vivandi"	"soave vivande"	"soave vivande"
v. 9:	"valle infernal"	"furia infernale"	"di qual boca infernal"
v. 11:	"che fai li giorni miei si oscuri"	"che ai fati li giorni miei amari"	"per far li giorni miei amari"
v. 12:	"non rradoppiar"	"non rradopiar"	"non aumentar"
v. 13:	"ad che venisti?"	"ad che venisti?"	"ad quid venisti?"

15. "...la producción editorial de nuestros poetas ofrece, generalmente, una visión incompleta y, en muchos casos, de duda textual y de autoría. Y esto ocurre en la vía que podemos estimar como más segura, en las ediciones individuales, acrecentándose el problema cuando poetas y poemas aparecen recogidos en antologías o cancioneros colectivos, que forman sus sententiarum fasciculus contextos allegados por transmisión impresa, manuscrita u oral (con frecuencia retenida por la música)". Antonio Prieto, Ibid., p. 23.

Mudarra incluye también como soneto parte de la "Egloga II" de L'Arcadia de Sannazaro: "I tene a l'ombre de gli ameni Faggi" (f. 44-44v).

Pero lo más destacable en los Tres Libros de Música es que, por primera vez en un repertorio poético-musical impreso en España, aparecen sonetos musicados en castellano:

- el Soneto VI de Garcilaso:
Por ásperos caminos soy llevado (f. 28-30);
- y dos anónimos:
"Sonetto a la muerte de la Sereníssima Princesa doña María, Nuestra Señora. Va a manera de diálogo":
Qué llantos son aquéstos. Qué fatiga (f. 23-25); y
Si por amar el hombre ser amado (f. 25v- 27v).

Las variantes entre el soneto de Garcilaso incluido en los Tres Libros de Música de Mudarra y el que se publica en Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1549) se hacen patentes ya desde el título: "Por ásperos caminos soy llevado" frente a "Por ásperos caminos he llegado" y hacen pensar que el soneto que transcribe Mudarra derivaría de una tradición manuscrita o, tal vez, directamente oral:¹⁶

	Garcilaso	<u>Tres Libros de Música</u>
v. 1:	"he llegado"	"soy llevado"
v. 3:	"y si a mudarme o passo"	"y si a mudarme a dar un paso"
v. 11:	"en su primer principio y en su medio"	"y el herrado proceso de mis años"
v. 13:	"la ciertamente muerte de tantos daños"	"la cierta muerte, fin de tantos daños"

¹⁶. José Manuel Blecua, "Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla" en Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa (Madrid: Gredos, 1972), I, pp. 173-179.

En casi todos los sonetos italianos, el texto aparece completo (excepto en el soneto "Lassato a il Tago su dorate arene" del que sólo se copia el primer cuarteto), no así en los españoles donde en algunos casos -como en el Libro de Música de vihuela Pisador (Salamanca, 1552)- sólo se transcriben dos versos del célebre soneto de Garcilaso:

Passando el mar, Leandro el animoso (f. 7).

En su Orphénica Lyra, Fuenllana adapta como soneto una parte de la "Egloga I" de Garcilaso: "O, más dura que mármol a mis quejas" (f. 123v-125v), confusión estrófica que también habíamos encontrado en Milán al transcribir parte de la "Egloga II" de L'Arcadia de Sannazaro. También incluye Fuenllana:

- el Soneto XXIX de Garcilaso:
Passando el mar Leandro el animoso (f. 126-127)
 -esta vez completo y sin variaciones respecto a los dos versos de Pisador, lo que nos hace suponer que la fuente de ambos sería escrita;¹⁷
- el soneto de Boscán:
Amor es voluntad dulce y sabrosa (f. 128-129v)
 y su Epístola en tercetos encadenados:
El que sin tí bivar ya no querría (f. 168v-

17.	Garcilaso	<u>Libro de Música</u>	<u>Orphénica Lyra</u>
v. 2:	"en amoroso"	"de enamorado"	"de enamorado"
v. 3:	"esforzó"		"esforçóse"
v. 6:	"contrastar a las ondas"		"de contrastar las ondas"
v. 14:	"esecutá"		"essecutad"

- 169);
- y a esta serie de sonetos se añaden dos más anónimos:
Quién podrá creer que yo jamás reposo (f. 125v-126) y
D[e] un espíritu triste y sin consuelo (f. 128-128v).

Por último, Daça en El Parnaso (Valladolid, 1576) incluye:

- de Garcilaso:
 el Soneto V:
Escrito está en mi alma vuestro gesto
 (f. 79-81v) -posiblemente derivado de una fuente escrita, pues las diferencias con el publicado en Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega son mínimas;¹⁸
 y parte de su Egloga II:
Cuán bienaventurado aquél puede llamarse (f. 81v-83);
- junto a dos sonetos anónimos: **Ay, mudo soy, hablar no puedo y Ay fortuna cruel, ay ciego amor.**

El primer repertorio de polifonía vocal que recoge composiciones bajo la nueva estética poética y musical renacentista es el Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (1569).¹⁹ Las obras que responden al

18.	Garcilaso	<u>El Parnaso</u>
v. 4:	"en esto"	"esto"
v. 5:	"En esto estoy y estaré"	"Estoy y estaré"
v. 10:	"os ha cortado a su medida"	"os corta toda a su medida"
v. 11:	"por hábito del alma misma os quiero"	Falta el v. 11.
v. 12:	"confieso yo"	v. 11: "yo confieso"
v. 14:	"he de morir"	v. 13: "tengo de morir"

19. A ellos se unen los seis sonetos de Juan Vásquez:
Amor, virtud y nobles pensamientos
 (Recopilación, I, f. 5-6);
Bendito sea el día, punto y ora
 (Recopilación, I, f. 20-20v);
Determinado, amor, a dar contento
 (Recopilación, I, f. 1-1v);
Gracias al cielo doy, que ya del cuello
 (Recopilación, I, f. 2v-3);
Los ojos de Marfida hechos fuentes
 (Recopilación, I, f. 3-4);
Mi mal de causa es y aquesto es cierto
 (Recopilación, I, f. 7-7v).

esquema básico completo del soneto son:

A quién no matará sólo un olvido (f. 78v-89);
 Belfortano, un pastor d[e] Estremadura (f. 101v-105; "3ª parte" del soneto: "Cristalía, una pastora enamorada");
 Cristalía, una pastora enamorada (f. 101v-105);
 El fresco ayre del fabor humano (f. 197v-199);
 Estávase Marfida contemplando (f. 106v-107; soneto incompleto);
 Intolerable rayo. O, luz hermosa (f. 132v-134);
 Ninpha gentil, que en medio la espesura (f. 41v-43);
 Pasando el mar, Leandro el animoso (f. 143v-144);
 Ribera el sacro Darro, en el arena (f. 192v-194);
 Sobre una peña do la mar batía (f. 65v-67).

El problema es que el cancionero también introduce de forma independiente TERCETOS Y CUARTETOS que no sabemos si fueron desgajados de sonetos:

CUARTETOS INDEPENDIENTES

A su alvedrio y sin orden alguna
 (Medinaceli, f. 59v-60);
 Amargas oras de los dulçes días
 (Medinaceli, f. 10v-11);
 Los ojos puestos en el alto çielo
 (Medinaceli, f. 137v-138);
 Navego en hondo mar embrabeçido
 (Medinaceli, f. 40v-41);
 Por do començaré mi triste llanto
 (Medinaceli, f. 62v-64);
 Y dize a tu pesar: crüel tirano
 (Medinaceli, f. 14v-15).

Y por último, cerrando prácticamente el siglo, antes de que el Cancionero de Turín marque definitivamente el triunfo del nuevo estilo poético, Francisco Guerrero en Canciones y villanescas espirituales musicó "a lo divino" los sonetos de:

- Gregorio Silvestre:
 Pluguiera a Dios, si aquest[e] es buen partido (f. 10);
 - Garcilaso de la Vega:
 En tanto que de rosa y azucena (f. 4).
 Más tres sonetos sin atribución:
 Sabes lo que heziste, o, muerte dura (f. 9);
 Mi ofensa [e]s grande, séalo [e]l tormento (f. 11);
 Vana esperança, que mi pensamiento (f. 44).

[Vid. APÉNDICE al capítulo 1. POLIFONÍA VOCAL].

TERCETOS INDEPENDIENTES

Aquella fuerça grande que rreçibe
 (Medinaceli, f. 59v-60);
Llamo la muerte y con rraçón la llamo
 (Medinaceli, f. 74-75);
Ojos que ya no véis quien os mirava
 (Medinaceli, f. 37v-38);
Tú me robaste el bien del alma mía
 (Medinaceli, f. 78bisv-79).

Todo hace suponer que la difusión de nuestros poetas renacentistas no sólo se llevó a cabo de forma manuscrita (como señaló Rodríguez-Moñino)²⁰ o impresa -en poquísimas ocasiones-, la transmisión oral-musical contribuyó a que muchas de sus composiciones llegaran a un mayor número de personas; permitió extender el campo de la poesía cortesana sin necesidad de la palabra escrita, gracias tan sólo a la música y a su poder de memorización y difusión.

²⁰. "Prólogo" de Antonio Rodríguez Moñino en La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro (Barcelona: Ariel, 1975), pp. 7-12.

SONETOS EN ITALIANO

1. Amor, che nel mio pensier vive e regna
[Francesco Petrarca]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 82-84.

OTRAS FUENTES

- Francesco Petrarca, Rime, 205.

2. La vita fugge, et non se arresta un hora
[Francesco Petrarca]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música.

OTRAS FUENTES

- Francesco Petrarca, Rime.

3. Lassato a il Tago su dorate arene

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 39.

CONTEXTOS

Sólo se transcribe el primer cuarteto. Posiblemente su autor fuese un poeta español -de ahí la mención al Tajo en el primer verso- que escribió el texto en italiano. El cuarto verso: "Alma per che l'orbe tutto geme" puede hacer referencia a la muerte de la emperatriz Isabel (1539), esposa de Carlos V, lo que incidiría aún más en la hipótesis señalada.

4. O gelosia d'amanti, horribil freno
[Jacopo Sannazaro]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 184-186.

B. Tres Libros de Música, f. 41v.

OTRAS FUENTES

- Jacopo Sannazaro, L'Arcadia.

- Traducción de Garcilaso: "Oh celos, de amor terrible freno" en Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

VARIANTES

	A	B
v. 2:	"mi volggie"	"mi volggie"
v. 3:	"del empia e amara morte"	"le empia e cruda morte"
v. 6:	"che i lieti fior de mie sperançe"	"che con tue voglie miei esperanze"
v. 7:	"tra prosperi"	"tra felice"
v. 8:	"soave vivande"	"soave vivande"
v. 9:	"furia infernale"	"di qual boca infernal"
v. 11:	"che ai fati li giorni miei amari"	"per far li giorni miei amari"
v. 12:	"non rradopiar"	"non aumentar"
v. 13:	"ad che venisti"	"ad quid venisti"

5. Porta chiascun nela fronte signato

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Maestro, f. 84-86.

SONETOS EN CASTELLANO

1. A quién no matará sólo un olvido

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 78v-79.

2. A su alvedrío y sin orden alguna

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 59v-60.

CONTEXTOS

Dos cuartetos.

3. Amargas oras de los dulces días

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 10v-11.

OTRAS FUENTES

Primer verso igual al del soneto con que comienza el "Libro III" de La Arcadia de Lope de Vega.

CONTEXTOS

Dos cuartetos.

4. Amor, virtud y nobles pensamientos

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 5-6.

5. Aquella fuerza grande que recibe

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 59v-60.

CONTEXTOS

Dos tercetos.

6. Ay, fortuna cruel, ay ciego amor

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 77v-79.

7. Ay, mudo soy, hablar no puedo

Pedro ORDOÑEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 77v-79.

8. Belfortano, un pastor d[e] Estremadura

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 105v-106.

CONTEXTOS

Figura como "3ª parte" del soneto "Cristalía, una pastora enamorada".

9. Bendito sea el día, punto y ora

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 20-20v.

10. Cristalía, una pastora enamorada

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 101v-105.

11. Determinado, amor, a dar contento

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 1-1v.

12. El fresco ayre del fabor humano

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 197v-199.

13. En tanto que de rosa y açucena

Francisco GUERRERO
[Garcilaso de la Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 4.

OTRAS FUENTES

- Soneto XXIII de Garcilaso de la Vega. Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

14. Escrito está en mi alma vuestro gesto
[Garcilaso de la Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. El Parnaso, f. 79-81v.

OTRAS FUENTES

- Soneto V de Garcilaso de la Vega. Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

15. Estávase Marfida contemplando

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 106v-107.

16. Gracias al cielo doy, que ya del cuello,
Juan VÁSQUEZ
[Garcilaso de la Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Villancicos, f. 26v.

B. Recopilación, I, f. 2v-3.

OTRAS FUENTES

- Soneto XXXIV de Garcilaso de la Vega. Obras de Juan Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

17. Intolerable rayo. O, luz hermosa

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 132v-134).

18. Los ojos de Marfida hechos fuentes

Juan VÁSQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 3-4.

19. Los ojos puestos en el alto cielo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 137v-138.

20. Llamo la muerte y con rraçón la llamo

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 74v-75.

CONTEXTOS

Dos tercetos.

21. **Mi mal de causa es y aquesto es cierto**

Juan VASQUEZ

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Recopilación, I, f. 7-7v.

22. **Mi ofensa [e]s grande, séalo [e]l tormento**

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 11.

23. **Navego en hondo mar embrabeçido**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 40v-41.

CONTEXTOS

Dos cuartetos.

24. **Ninpha gentil, que en medio la espesura**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 41v-43.

25. **Ojos que ya no veis quien os mirava**

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 37v-38.

OTRAS FUENTES

- La Diana de Jorge de Montemayor.

CONTEXTOS

Dos tercetos.

26. **Passando el mar Leandro, el animoso**

Pedro GUERRERO

[Garcilaso de la Vega]

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Libro de Música, f.

B. Orphénica Lyra, f. 126-127.

C. Medinaceli, f. 143v-144.

OTRAS FUENTES

- Soneto XXIX de Garcilaso de la Vega. Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

27. **Pluguiera a Dios si aquest[e] es buen partido**
Francisco GUERRERO
FUENTES POÉTICO-MUSICALES
A. Canciones y villanescas, n.º 10.
28. **Por ásperos caminos soy llevado**
[Garcilaso de la Vega]
FUENTES POÉTICO-MUSICALES
A. Tres Libros de Música, f. 28.
OTRAS FUENTES
- Soneto VI de Garcilaso de la Vega. Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).
29. **Por do començaré mi triste llanto**
FUENTES POÉTICO-MUSICALES
A. Medinaceli, f. 62v-64.
CONTEXTOS
Dos cuartetos.
30. **Qué llantos son aquéstos. Qué fatiga**
FUENTES POÉTICO-MUSICALES
A. Tres Libros de Música, f. 77-79.
CONTEXTOS
Soneto, a manera de diálogo, inspirado en la muerte de Doña María de Portugal (12 de julio de 1545), hija de Juan III y doña Catalina, casada con Felipe II.
31. **Quién dize que [e]l ausencia causa olvido**
Juan VÁSQUEZ
FUENTES POÉTICO-MUSICALES
A. Villancicos, f. 8-8v.
32. **Ribera el sacro Darro, en el arena**
Rodrigo GEVALLOS (?)
FUENTES POÉTICO-MUSICALES
A. Medinaceli, f. 192v-194.
33. **Sabes lo que heziste, o muerte dura**
Francisco GUERRERO
FUENTES POÉTICO-MUSICALES
A. Canciones y villanescas, n.º 9.

34. Si por amar, el hombre, ser amado

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Tres Libros de Música, f. 25v.

35. Sobre una peña do la mar batía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 65v-67.

36. Tú me robaste el bien del alma mía

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 78bisv-79.

CONTEXTOS

Dos tercetos.

37. Y dize a tu pesar: crüel tirano

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Medinaceli, f. 14v-15.

CONTEXTOS

Un cuarteto.

38. Vana esperança, que mi pensamiento

Francisco GUERRERO

FUENTES POÉTICO-MUSICALES

A. Canciones y villanescas, nº 44.

- GÉNEROS FRANCESES E ITALIANOS

- COMPOSICIONES FRANCESAS Y NEERLANDESAS

La música profana española analizada en los capítulos anteriores no puede entenderse fuera del contexto del surgimiento de estilos nacionales en Europa a comienzos del siglo XVI¹; mientras que -como veremos en el capítulo dedicado a los **Géneros sacro-litúrgicos**- la música religiosa renacentista en latín tenía, en su origen, estilo "franco-flamenco", es decir, "internacional", la música profana siguió diversos estilos, cambiando profundamente a lo largo del siglo XVI y experimentando un cambio distinto en cada país.

Aunque el estilo franco-flamenco fue el idioma musical internacional por excelencia desde comienzos del siglo XVI, lo cierto es que cada país tenía una identidad y géneros musicales propios, que empezaron a adquirir importancia logrando que esos diversos idiomas musicales nacionales se entrelazaran, modificaran y superpusieran (por ejemplo, la dependencia musical de los Países Bajos a principios del siglo XVI se vería sustituida por la de Italia un siglo después).²

¹. Error en el que suelen caer muchos de los investigadores españoles a la hora de estudiar nuestra música nacional.

². Vid. Donald J. Grout y Claude V. Palisca, Historia de la música occidental (Madrid: Alianza, 1992), 1ª reimpr. de la 2ª ed., I, p. 254 y ss.

La CHANSON francesa fue uno de los géneros extranjeros que más influyó en las composiciones polifónicas españolas profanas a principios del siglo XVI. Contrariamente a la influencia italiana, que va decreciendo a lo largo del siglo XVI, la incorporación de canciones francesas va incrementándose. Sin duda, el Cancionero Musical de la Catedral de Segovia es el mejor exponente de la incorporación de composiciones profanas (también religiosas como veremos más adelante) de las cortes francesa y neerlandesa en los repertorios poético-musicales españoles; como resultado de la gran influencia y el estrecho contacto que existió con los compositores franco-flamencos durante el siglo XVI.³

En cuanto a los vihuelistas, Narváez es el primero que transcribe en El Delphín de Música canciones francesas, aunque en ningún caso se señala el texto:

- "Comienzan las canciones francesas y ésta primera es una que llaman:
La Canción del Emperador (...) de Jusquin"
 [se refiere a **Mille regrés** (f. 47-49)];
- le sigue una:
Canción de Nicolás Gombert (f. 49-50);
- y se cierra con dos canciones de Richafort:
Canción (f. 50-52) y
 "Canción del mismo tono que la pasada de Ricaforte": **Je veulx laysser melancolie**" (f. 52-54v).

Valderrábano elabora instrumentalmente en su Silva de Sirenas una canción franco-flamenca:

Adieu, mes amours (f. 88).

³. Para un estudio detallado sobre la llegada y actividades de compositores flamencos a la Corte y capillas españolas véase Paul Becquart, Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647) (Bruxelles: Palais des Académies, 1967).

Y recoge también algunas de las canciones más famosas entre los laudistas italianos y alemanes:

Divincela [D'où vient cela] (f. 88), de la cual se hizo también, curiosamente, una versión a lo divino por Clément Marot: "D'où vient cela, Seigneur, je te supplie";

A mi suflé (f. 89) que se encuentra entre los Airs de cour de Pierre d'Atteignant (Paris, 1529) y, finalmente, **Gentil Galans** (f. 93v).

Dos canciones francesas nos presenta el Libro de Música de Pisador, ambas sólo con el incipit:

Mon père aussi, ma mère m'a voulu marier (f. 91) y **Sparsi i parfum** [como "Canción Francesa" aparece en el f. 93].

Y de Pisador, curiosamente, hemos de saltar a Daça, pues Fuenllana no incluye ninguna canción francesa en su Orphénica Lyra. Las dos canciones que incorpora Daça están tañidas sin cantar:

Vostre rigueur (f. 110) y **Je prens en gré** (f. 112).

Como punto aparte en la adopción de canciones francesas hay que mencionar las composiciones organísticas de Venegas de Henestrosa y las refinadas glosas de Cabeçón,⁴ pues el número de éstas trasciende con mucho las recopiladas por los vihuelistas.

Junto a la chanson franco-flamenca de forme fixe también fue cultivada por nuestros compositores la chanson parisina, que aparece en torno a los 1520-1550; años de publicación de las colecciones de chansons de Pierre

⁴. Descripción en el APÉNDICE al capítulo 2. POLIFONÍA INSTRUMENTAL: REPERTORIOS PARA VIHUELA, dedicado a las Composiciones instrumentales.

Attaingant y de otros compositores franceses destacados, como Clément Jannequin y Claudin de Sermisy.⁵

La chanson parisina característica de esta primera época tiene fundamentalmente dos orientaciones:

- canciones descriptivas, como La Guerre de Jannequin, inspirada en la Batalla de Marignan (1515);⁶ y
- canciones líricas, de temática amorosa y estilo poético sentimental, directo y casi personal, y que se cultivó a lo largo de la segunda mitad del siglo.

En general, el estilo de la chanson parisina se manifiesta en rasgos casi "popularizantes"⁷ a través de frases melódicas simples e intercambios de textura homorrítmica e imitativa ligera (normalmente con la melodía principal en la voz superior, aunque con breves imitaciones en las otras); frente a la chanson cultivada por los compositores franco-flamencos (Gombert, Crécquillon, Manchicourt...), cuyas canciones presentan una textura muy densa debido a la práctica de una técnica polifónica más contrapuntística.

5. Entre 1528 y 1552, Attaingant publicó más de cincuenta antologías de chansons; y su ejemplo cundió pronto por toda Europa con ediciones de chansons para voz solista o con acompañamiento de cuerda (sobre todo de laúd). Entre otros editores de chansons en esta primera mitad del siglo XVI están Jacques Moderne en Lyon (sus publicaciones vieron la luz entre 1532-1560) y Tilman Susato en Amberes (entre 1543-1555 Susato editaría las chansons más conocidas de importantes compositores franco-flamencos de la época como Nicolas Gombert, Clemens non Papa o Thomas Crécquillon). Vid. Grout y Palisca, Ibid..

6. Véase el apartado dedicado a los Géneros misceláneos: Ensaladas en el capítulo III. **FORMAS POÉTICAS EN LOS REPERTORIOS MUSICALES RENACENTISTAS.** La Guerre de Jannequin influyó notablemente en composiciones de "batalla" o de "guerra" a lo largo del siglo XVI e incluso en el siglo XVII [baste mencionar su influencia en la ensalada La Guerra de Mateo Flecha "el Viejo" (c. 1542) o su reflejo en multitud de estribillos "de guerra" en canciones españolas del siglo XVII (vid. Judith Etzion; ed. del Cancionero Musical de la Sablonara (London: Tamesis Books, en prensa)]].

7. Muy similar a la frottola italiana y a los canti carnascialeschi. Vid. Grout y Palisca, Op. cit., p. 257.

A mi suflé ⁸

Silva de Sirenas, f. 89.

Ademy mort par maladie.

Thomas CRECQUILLON.

Libro de Cifra Nueva, f. 69v-70.

Adieu commant joye y bon tamps.

ADAM.

Segovia, f. 178v.

Adieu, mes amours

Silva de Sirenas, f. 88.

Aiule vos sola verdura. Glosa.

LUPUS.

Obras de música para tecla, f. 138v-140.

Alix avoit aux dens.

Thomas CRECQUILLON.

Libro de Cifra Nueva, f. 68-68v.

Aletz, regretz.

Groen HEYNE.

Segovia, f. 163v.

Amours, amours.

Groen HEYNE.

Segovia, f. 183v.

Beaulté d'amours.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 190.

Belle sans paire.

Thomas CRECQUILLON.

Libro de Cifra Nueva, f. 57v-59v.

Bergironette savosienne.

Josquin des PRÉS.

Segovia, f. 128v-129;

f. 161.

Canción. Sin título.

Nicolas GOMBERT.

El Delphín, f. 49-50.

Canción. Sin título.

Jean RICHAFORT.

El Delphín, f. 50-52.

Com hier.

Heinrich YSAAC.

Obras de música para tecla, f. 190v.

Comme femme.

Johannes TINCTORIS.

Segovia f. 205v.

Comme femme desconfortée.

Alexander AGRICOLA.

⁸. No vamos a especificar las fuentes musicales de todas las chansons recopiladas en los cancioneros poético-musicales; tampoco a distinguir entre las que son chansons franco-flamencas y las que son chansons parisinas. Ambos temas exigen un estudio demasiado extenso para el presente trabajo que, preferentemente, se centra en el estudio de los textos poético-musicales en castellano.

Segovia, f. 201v.

Che n'est pas jeu.

Groen HEYNE.

Segovia, f. 163.

D'ung aultre amer.

Alexander AGRICOLA.

Segovia, f. 160;

Johannes TINCTORIS.

f. 204.

De tous bien[s] playne.

Alexander AGRICOLA.

Segovia, f. 173v; f. 180v-181;

ADAM.

f. 176v;

Heinrich YSAAC.

f. 177;

Johannes TINCTORIS.

f. 202;

ROELVRIN.

f. 202v-203.

Demandez vous.

Libro de Cifra Nueva, f. 70-70v.

Divincela

Silva de Sirenas, f. 88.

Doulce mémoire

[Glose sopra le cadenze. (4 recercade sobre esta canción)].

Glosa.

SANDRIN-Hernando de CABEÇON

Obras de música para tecla, f. 82-83v.

En attendant.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 185v.

Frais et gaillard ung jour

Libro de Cifra Nueva, f. 71v-72.

Garisse moy.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 191v.

Gentil Galans

Silva de Sirenas, f. 93v.

J'ay bien nori.

Johannes JOYE.

Segovia, f. 189.

J'ay pris amours.

Johannes MARTINI.

Segovia, f. 110v;

f. 118v; f. 182v.

Jamays

Segovia, f. 179v.

Je fille quan ile me dona. Glosa.

Adrian WILLAERT.

Obras de Música para tecla, f. 136-136v.

Je n'ay deul.

Alexander AGRICOLA.

Segovia, f. 113v-114.

Je ne demande.

Antoine BUSNOYS.

Segovia, f. 111v-113.

Je ne fays plus.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 181v.

Je ne puis plus.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 192.

Je prens en gré

El Parnaso, f. 112;

Libro de Cifra Nueva, f. 68v.

Glosa.

Thomas CRECQUILLON.

Obras de música para tecla, f. 70-72v;

Glosa.

Hernando de CABEÇON.

f. 72v-74;

Glosa.

f. 76v-77;

Je suys aimé. Glosa.

Thomas CRECQUILLON.

Obras de música para tecla, f. 146-147v.

Je veulx laysser mélancolie.

Jean RICHAFORT.

El Delphín, f. 52-54v.

Je vous.

Libro de Cifra Nueva, f. 70v-71.

Le souvenir.

Johannes TINCTORIS.

Segovia, f. 116v-117; f. 203v.

Mille Regrés.

Josquin des PRÉS.

El Delphín, f. 47-49.

Mon père aussi, ma mère m'a voulu marier

Libro de Música, f. 91.

Mon père m'a donné mari.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 127v-128.

Mon souvenir.

Groen HEYNE.

Segovia, f. 164.

Mort ma prive par sa cruëlle.

PALERO.

Libro de Cifra Nueva, f. 72-72v.

Obliez suis.

Alexander AGRICOLA.

Segovia, f. 160v.

Penser en vous.

Groen HEYNE.

Segovia, f. 186v.

Pis ne me pul venir. Glosa.

Thomas CRECQUILLON.

Obras de música para tecla, f. 137-138;

Glosa.

Thomas CRECQUILLON

- Hernando de

CABEÇON

f. 151v-152.

Pour ung plaisir.

Thomas CRECQUILLON.

Libro de Cifra Nueva, f. 71-71v;

Glosa.

Thomas CRECQUILLON.

Obras de música para tecla, f. 79-80.

Pour votre amour.

Antoine BRUMEL.

Segovia, f. 187.

Prenés pitié. Glosa.

Thomas CRECQUILLON.

Obras de música para tecla, f. 69-70v.

Princesse de toute beaulté.

Alexander AGRICOLA.

Segovia, f. 175.

Puis que.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 184v.

Reveille toy, franc cuer.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 17.

Revuillis vous.

Libro de Cifra Nueva, f. 68.

Si j'ay parlé aucunement.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 178v.

Si par souffrir. Glosa.

Thomas CRECQUILLON.

Obras de música para tecla, f. 74v-76.

Soyt loing ou près

Segovia, f. 163.

Sparsi i parfum

Libro de Música, f. 93.

Susana un jur. Glosa.

Orlando di LASSO-Hernando
de CABEÇON

Obras de música para tecla, f. 148-149v; f. 149v-151.

Tout a par moy.

Johannes TINCTORIS.

Segovia, f. 204v-205.

Triste de par. Glosa.

Nicolas GOMBERT.

Obras de música para tecla, f. 144v-145.

Ung gay bergier. Glosa.

Thomas CRECQUILLON.

Libro de Cifra Nueva, f. 69-69v.

Un gai bergier. Glosa.

Obras de música para tecla, f. 80-82.

Vergironette sans sienne.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 161.

Vive el noble rey.

Yoset COMPERE.

Segovia, f. 180.

Vostre amour.

Heinrich YSAAC.

Segovia, f. 179.

Vostre rigueur

El Parnaso, f. 110.

A la serie de composiciones francesas hay que unir, como caso excepcional, las treinta canciones neerlandesas recogidas en el Cancionero Musical de Segovia:⁹

Adieu, natuerlic leven myn!
[¡Adiós, vida terrena mía!
f. 164v.
Als al de weerelt in vruechden leeft
[Cuando todo el mundo en gozos vive]
f. 130v-131.
Dat ic mijn lijden aldus helen moet
[Que tengo que curarme así de mi sufrir]
f. 159.
Den haghel ende die calde snee
[El granizo y la fría nieve]
f. 124v-125.
Een vroylic wesen
[Un alegre ser]
f. 166.
Groen vink
[Bella niña]
f. 189v.
Het es al ghedaen
[Todo está acabado]
f. 183.
Hoert hier, myn lieve gheselle
[Escucha ahora, mi querida compañera]
f. 173.
Ic draghe de mutse clutse
[Llevo el gorro descolocado]
f. 131v-132.
I[c] [e]n hebbe gheen ghelt in myn bewelt
[No tengo dinero en mi poder]
f. 132v-133.
Ic hoerde de clocskins luden
[Oía repicar las campanitas]
f. 129v-130.
Ic weinsche alle schoene vrouwen eere
[Deseo honor a todas las mujeres bellas]
f. 133v-134.

9. Joaquín González Cuenca, Cancionero de la Catedral de Segovia. Textos poéticos castellanos (Ciudad Real: Museo de Ciudad Real, 1980), pp. 29-30. Tampoco señalamos, en estos casos, las fuentes poético-musicales.

In minen zin
 [En mi ánimo]
 f. 159v.
 Lacen, adieu, wel zoete
 [¡Ay, adiós, muy dulce!]
 f. 123v.
 Laet u ghenoughen, lieven Joan
 [Acepta que se te complazca, querido Juan]
 f. 119v-120.
 Meiskin, es u cutkin zur?
 [Muchacha, ¿está cerrado tu coñito?]
 f. 134v.
 Mijn alderliefst morselkin
 [Mi más querido pedacito]
 f. 166v.
 Mijns hefskins bruyn oghen
 [De mi [...] los ojos castaños]
 f. 177v.
 Moet mij laten u uriendelic schyn
 [Tiene que abandonarme su agradable presencia]
 f. 165.
 Morkin, ic hebbe verstolen ghelegghen
 [Morkin, he estado emboscado]
 f. 119.
 Scoen kint
 [Bella niña]
 f. 189v.
 Sullen wij langhe in drucke moeten leven
 [Mucho tiempo hemos de vivir angustiados]
 f. 103v.
 T'Andernaken al up den Ryn
 [En Andernaken del Rhin]
 f. 161v-162.
 T'meiskin was jonc
 [La muchacha era joven]
 f. 103.
 T'sat een cleen meiskin
 [Estaba sentada una muchachita]
 f. 121v-122.
 Verlanghen ghij doet miinde herten piin
 [Deseo, haces daño a mi corazón]
 f. 165v.
 Vruegt ende moet is gar dahin
 [Alegría y valor se han ido del todo]
 f. 161.
 Wat willen wij metten budel spelen, end ghelt er
 [A qué vamos a jugar con la bolsa del dinero]
 f. 120v-121.
 Weet ghij wat myn jonghen herten deert
 [¿Sabes lo que lastima mi corazón?]
 f. 126v-127.
 Zart reyne vru[eg]t
 [Tierno, puro gozo]
 f. 124v.

- COMPOSICIONES EN ITALIANO.

ITALIA empezó el siglo XVI con la **frottola** y sus diversas versificaciones y subtipos: **barzelleta, capitulo, terza rima, strambotte, canzone...** La **frottola** nació como género cortesano en las cortes de Ferrara, Mantua y Urbino en la última década (o dos últimas décadas) del siglo XV. Es la primera expresión escrita¹⁰ notable de un estilo italiano autóctono frente al estilo "cosmopolita" de los franco-flamencos, que, no obstante, siguen dominando la vida musical de Italia hasta casi el final del siglo.¹¹

La **frottola** presenta una gran variedad de estilos poético-musicales, que van desde el estilo lírico cortesano hasta el estilo popular de las clases bajas urbanas (conviene recalcar que, a pesar de su sencillez y libertad en la búsqueda de un estilo "popular", las **frottole** no eran composiciones "populares"); y es, en parte, la antítesis del concepto musical franco-flamenco: composiciones estróficas musicalizadas a cuatro voces, textura homorrítmica, frases cortas, esquemas rítmicos muy marcados, armonías muy sencillas y un estilo homófono con la melodía en la voz superior y las partes restantes a modo de acompañamiento, es decir, un concepto acórdico en

¹⁰. No obstante, había una larga tradición musical improvisada.

¹¹. Vid. Grout y Palisca, Op. cit.

vez de contrapuntístico; de hecho, se arreglaron muchas **frottole** para voz y laúd (es decir, melodía y acompañamiento de acordes).¹²

En los años 20, por un ímpetu poético enorme y por la influencia de los compositores franco-flamencos (Verdelot, Arcadelt, Willaert) surge el **madrigal**.¹³ Entre c. 1530 y c. 1600 el estilo del madrigal cambió considerablemente. Los primeros madrigales son, desde el punto de vista musical, **frottole**; es decir, composiciones mayoritariamente homorrítmicas; sin embargo, el **madrigal** abarcó diversos géneros poéticos, tales como el **soneto**, la **ballata**, la **canzone** o la **ottava rima**. Por lo tanto, al tratarse de una poesía mucho más culta y elevada.¹⁴ Desde el punto de vista musical, el **madrigal** empezó a distanciarse de la **frottola** y a quedar constituido en una sola estrofa con un esquema de rima libre y un número de versos que oscilaba entre siete y once sílabas; de igual forma, y tal como requería la letra, el género abandonó la textura homorrítmica característica de la **frottola** para adoptar una textura más polifónica en las manos del gran maestro flamenco Adrian Willaert y de sus discípulos

12. Ibid.

13. La llegada a Italia de los grandes compositores franco-flamencos en las primeras décadas del siglo XVI, tuvo su correlato, desde el punto de vista poético, en la gran labor llevada a cabo por el poeta y crítico Cardenal Pietro Bembo (1470-1547), que consiguió que poetas, lectores y compositores tomaran como modelo del nuevo rumbo poético la obra y el ideal poético de Petrarca (1304-1374), al publicar en 1510 su Canzoniere.

14. Muchas veces obra de grandes poetas de la época: Petrarca, Bembo, Sannazaro, Aristo, Tasso, Guarini...

italianos.¹⁵

A partir de Cipriano di Rore (1516-1565),¹⁶ el madrigal empieza a prestar atención al contenido individual de la palabra/frase y a "pintarla" [intentar extraer la palabra del contexto y proyectarla a través de la música]; hasta llegar a las últimas décadas del siglo cuando se potencie el cromatismo y simbolismo musical en la relación texto-música en las obras de Luca Marenzio, Carlo Gesualdo (ca. 1560-1613) y, sobre todo, el gran compositor italiano, Claudio Monteverdi (1567-1643), originando lo que normalmente se entiende como "madrigalismo": conseguir que la música realce los sentimientos múltiples del texto a través de la "pintura de palabras", el cromatismo, los cambios de textura, el simbolismo musical,...

En Italia, a lo largo del siglo XVI, se practicaron también otras formas poético-musicales de carácter profano mucho más ligeras que el madrigal. Junto al villancico, género tradicional adoptado casi unánimemente por los compositores españoles renacentistas, las composiciones italianas de espíritu "popular" también tuvieron acogida en nuestros repertorios poético-musicales:

15. Los principales centros propagadores de madrigales fueron Florencia, Roma y Venecia con madrigalistas italianos como Bernardo Pisano (1490-1548) y Constanzo Festa (ca. 1490-1545) o franco-flamencos como Philippe Verdelot (ca. 1480-1545), Jacob Arcadelt y Adrian Willaert. Todos ellos constituyen la primera generación de madrigalistas.

16. Alumno de Willaert, a quien sucedió en la dirección musical de la Catedral de San Marcos en Venecia, fue el gran innovador del madrigal, marcando las patuas que seguiría el género durante la segunda mitad del siglo XVI.

- ESTRAMBOTES y
- VILLANESCAS.

El Cancionero Musical de Palacio (catorce composiciones en italiano) junto con el Cancionero Musical de la Catedral de Segovia (únicamente dos composiciones) son los únicos repertorios de polifonía vocal que recogen composiciones en lengua italiana. Significativamente, en el código palatino, todas las composiciones de origen italiano se registraron en la Tabula bajo el título de ESTANBROTES; sin embargo, el término no designaría el género italiano como tal (composición poético-musical de carácter más sentimental y sobrio que la popular frottola italiana, de la cual deriva; aunque, fue desligándose del espíritu popular de ésta, convirtiéndose en una composición polifónica refinada muy del gusto de los músicos y literatos renacentistas), sino un conjunto de piezas italianas en las que se conjuga el carácter tradicional del villancico castellano y la forma refinada y culta del Strambotto italiano.

En cuanto a los repertorios vihuelísticos, Fuenllana es el único compositor que incorpora catorce estrambotes a su obra.

El segundo género poético-musical italiano de índole tradicional, la VILLANESCA, nació en Italia sin una combinación estrófica determinada, siendo todavía difícil establecer su origen concreto y más aún dar una definición

exacta del género¹⁷. La villanesca comparte con el villancico un mismo origen popular y contenido poético [al menos así lo da a entender la definición de villanesca dada por Covarrubias en su Tesoro de la lengua castellana (Madrid: 1611): "Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz" (p. 109)] y absoluta libertad métrica y musical.

La villanescas incluidas en los repertorios poético-musicales españoles del XVI ofrecen, según el estudio de Miguel Querol,¹⁸ tres estructuras musicales distintas:

AA - BB

AA - B - CC

ABB

La primera forma se cultivó preferentemente en los primeros años de apogeo de la villanella italiana; las dos últimas en la época de mayor triunfo del madrigal, y bajo la estela del mismo; es decir, a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

Pisador, en su Libro de Música, incluye seis villanescas italianas para vihuela sola y cinco para vihuela y voz; Fuenllana en la Orphénica Lyra incluye tres villanescas italianas para canto e instrumento [una de las cuales, "Madona mia" (f. 131v se encuentra también

17. La mayoría de los estudiosos están de acuerdo en otorgarle una cuna napolitana en la década de 1540, de donde irradiaría al resto de Italia. Vid. Grout y Palisca, Op. cit. El mejor estudio sobre la villanesca es la Tesis Doctoral de Donna G. Cardamone, The canzone villanesca alla napolitana and Related Forms, 1537-1570 (Harvard University, 1972), 2 vols.

18. Miguel Querol, estudio introductorio de Canciones y villanescas espirituales de Francisco Guerrero (Venecia, 1589). Transcrip. por Vicente García. (Barcelona: C.S.I.C., 1955).

en la recopilación de Pisador (f. 90)]. Terminando con el repertorio vihuelístico, Valderrábano en Silva de Sirenas adscribe como Soneto la villanesca italiana "Auchelina, vel auchelina" (f. 21v).¹⁹

En España, el uso de la villanesca con texto en castellano se reduce a un número muy limitado de composiciones poético-musicales. La única composición vihuelística en castellano que ha de tocarse, según Pisador, "a manera de villanesca" es un villancico de Mateo Flecha: "Qué farán del pobre Juan" (f. 92) y Daça utiliza la denominación de villanescas para poner madrigales.

Entre los polifonistas españoles, el único que utiliza el término **VILLANESCAS** es Francisco Guerrero; pero las villanescas del compositor sevillano [incluidas en su recopilación, Canciones y Villanescas espirituales (Venecia, 1589)] son, realmente, villancicos o canciones madrigalescas; que recibieron, eso sí, una fuerte influencia de la villanella italiana de la primera mitad del siglo XVI, en cuanto a la simplicidad contrapuntística, la base tradicional, la economía de

19.

Auchelina, vel auchelina,
tu che say del bel cantar.
Fa la lun fe la,
fa la lun fe la.
¿Qué novela me say tu dire
del campo de lo español?
Fa la li lon,
fa la li lo lun fa la,
fa la le lun fa.

Fausto Torrefranca atribuye el origen de esta composición a una frottola de Marchetto Cara sobre el estribillo de una villota (villanesca en dialecto de Padua o Venecia) que figura en un código veneciano: "Ucelin, bel ucelino / come sa tu ben cantar". Si damos este ejemplo es sólo para inistir en que una transmisión oral podría explicar el cambio de ucelino en auchelina o de sa tu ben cantar en say del bel cantar.

procedimientos técnicos y al mismo tiempo, se vieron contagiadas de la carga expresiva del madrigal italiano.²⁰

En cuanto a los poetas, Nicolás Antonio cita una Silva de varios canciones villanescas y quirlanda de galanes de Juan Timoneda desconocida actualmente.²¹ En la recopilación de Flores de baria poesía recoxida de varios poetas españoles (Ms. 2.973 de la Biblioteca Nacional de Madrid), hecha en Méjico en 1577²² (¿por Gutierre de Cetina durante su estancia mejicana?²³), dos poesías llevan el título de Villanesca:

20. Vid. APÉNDICE al capítulo 1. POLIFONÍA VOCAL, dedicado al estudio de las Canciones y villanescas espirituales de Francisco Guerrero.

21. Según Nicolás Antonio, publicado en Sevilla en 1511; algo, sin embargo, totalmente imposible, pues en 1511 no había nacido Timoneda, por lo que la fecha quizá sea la de 1591. "Introducción" de Querol a las Canciones y Villanescas de Francisco Guerrero, Op. cit., p. 28, nota 9. Querol, por su parte, toma el dato de F. Martí Grajales, Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico (Madrid, 1927), pp. 441 y 449 y de Antonio Rodríguez Moñino, ed. de los Cancioneros llamados Enredo de amor de Juan Timoneda (Valencia, 1951), p. 12 de su "Introducción".

22. Estudiado por R. Rosaldo, "Flores de baria poesía. Estudio de un Cancionero inédito mexicano de 1577", Ábside, XV (1951), pp. 273-296 y pp. 523-440 y editado por Margarita Peña, Flores de baria poesía (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980). Vid. Begoña López Bueno, Sonetos y madrigales completos de Gutierre de Cetina (Madrid: Cátedra, 1981), pp. 64-65.

23. Poco se sabe de los últimos años de Gutierre de Cetina en tierras mejicanas, tan sólo lo que su primer biógrafo, Francisco Pacheco, resume en el Libro de descripción de veraderos retratos de ilustres y memorables sucesos (Sevilla, 1599): "...estuvo algunos años i hizo muchas obras, i en particular un libro de comedias morales, en prosa y verso; y otro de comedias profanas, con otras muchas cosas que por su temprana muerte se perdieron; quedando las obras sueltas que él emendó i puso en orden". Según Begoña López Bueno, estas palabras deben referirse a un códice autógrafo perdido [Cetina debió llevar sus escritos y algunos otros de sus amigos a Méjico, donde los recopilaría, completando esta labor Juan de la Cueva] y no al cancionero Flores de baria poesía, recopilado en Méjico en 1577. Otra cuestión distinta es llegar a determinar si las poesías de Cetina incluidas en el manuscrito Flores fueron escritas durante su estancia mejicana. Vid. "Resumen biográfico" de Gutierre de Cetina en la ed. de Begoña López Bueno de sus Sonetos y madrigales completos, Op. cit., pp. 31-32, nota 55.

Aquí quiero cantar el dolor mío (p. 145) y
 No ves, amor, que esta gentil moçuela" (p. 95).
 También incluida en Medinaceli, (f. 136v-137)
 y en El Parnaso de Daça, (f. 89-90v);

Sin embargo, desde el punto de vista poético, ambas composiciones son madrigales: combinación libre de 7 y 11 sílabas.

Asimismo, el Inventario de doña Juana "la Loca", consigna en 1573: "Quatro libros pequeños de papel y mano de Villanesca italianas y españolas"²⁴; y en otro inventario de la catedral de Orense, fechado en 1589, se señalan "Quatro libros de billanescas de Berdeloto [Verdelot]... item, sesis libros pequeños de Adriano [Adrian Willaert], Villanescas".²⁵

Teniendo en cuenta los documentos y fuentes conservados, es muy raro y además reducido el cultivo de la villanesca en España; y cuando ésta aparece consignada como tal, normalmente estamos ante un villancico o canción.

De todas formas, Miguel Querol, en su estudio introductorio de las Canciones y villanescas espirituales de Guerrero²⁶, distingue "en todo el repertorio polifónico profano español conocido hasta la fecha y escrito en nuestra Península", las siguientes villanescas:

24. Transcrito por C. Pérez Pastor en Memorias de la Real Academia Española (Madrid: 1914), XI, p. 346. Vid. QUEROL, Op. cit., p. 28, nota 10.

25. "Documentos de la Catedral de Orense. Libros de Música (1589)", Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense, VI (1918-22), p. 240. Vid. QUEROL, Ibid., p. 28, nota 11.

26. Ibid.

- con la forma musical AABB:

Si tus penas no pruevo, o Jesús mío.
 (Canciones y villanescas espirituales.
 [Vuelta "a lo divino" de Lope de Vega sobre el
 madrigal "Tu dorado cabello, zagala mía",
 recogido en Medinaceli, f. 90v-91];
- con la forma ABB:

A su alvedrío y sin orden alguna.
 (Medinaceli, f. 59v-60. Cuarteto);
Alégrate, Isabel, que en esta villa.
 (Medinaceli, f. 89v-90. Madrigal);
Aquella boz de Cristo tan sonora
 (Medinaceli, f. 56v-57. Octava real);
Aquella fuerça grande que rreçibe
 (Medinaceli, f. 59v-60. Terceto);
Catalina sin par, de cuya vista
 (Medinaceli, f. 145v-146. Madrigal);
Di, per[r]a mora
 (Medinaceli, f. 7v-8. Danza cantada);
Esclareçida Juana, el que se atreve
 (Medinaceli, f. 180v-190. Madrigal);
 (El Parnaso, f. 90-91v). [Vuelta "a lo divino"
 por Guerrero en sus Canciones y villanescas
 espirituales: "Esclareçida madre y virgen
 pura"];
Fresco y claro arroyuelo
 (Medinaceli, f. 11v-12. Madrigal);
Hermosa Catalina
 (Medinaceli, f. 12v-13; f. 202v-203.
 Madrigal);
Hermosa pastorçilla que, huyendo
 (Medinaceli, f. 148v-149. Madrigal);
Illustre silva, fértil y abundante
 (Medinaceli, f. 196v-197. Madrigal);
Lágrimas de mi consuelo
 (Medinaceli, f. 3v-4. Canción);
 [Recopilación, f. 10v; f. 11];
Leonor, enferma estavas y llorosa
 (Medinaceli, f. 144v-145. Madrigal);
Los ojos puestos en el alto çielo
 (Medinaceli, f. 137v-138. Madrigal);
O, venturoso día
 (Canciones y villanescas, f. 57);
Tu dulce canto, Silvia
 (Medinaceli, f. 36v-37. madrigal);
- con la forma AABCC:

Acaba ya, zagala, de ma[tarme]
 (Medinaceli, f. 44v-45. Canción);
Llamo la muerte y con rraçón la llamo
 (Medinaceli, f. 74v-75. Terceto);
Tu dorado cabello, zagala mía
 (Medinaceli, f. 90v-91). [Lope de Vega volvió
 "a lo divino" este madrigal en Soliloquios
 amorosos de un alma a Dios. Sol. VII y fue

recogido por Guerrero en Canciones y villanescas espirituales: "Si tus penas no pruevo, o Jesús mío"];
Tú me robaste el bien del alma mía
 (Medinaceli, f. 78v-79. Terceto).

Después de esta reducida lista, Querol advierte que todas estas composiciones deben considerarse como canciones madrigalescas, ya que -exceptuando la danza cantada "Di, per[r]a mora"- nada tienen de popular ni en la música ni en el texto; predominan las imitaciones contrapuntísticas (más que las homofónicas de la villanesca italiana) y el estilo representativo del madrigal italiano de la segunda mitad del XVI.²⁷

En todo caso, concluye Querol,²⁸ si hubiera que determinar las piezas poético-musicales cultivadas en España que más se asemejan a la villanesca popular italiana (esto es, al modelo predominante en la primera mitad del XVI; no a la forma más refinada y culta en la que se va transformando a lo largo de la segunda mitad del siglo bajo la influencia del madrigal), éstas serían quizá algunas de las cancioncillas que Mateo Flecha intercala en sus Ensaladas.

27. Ibid.

28. Ibid.

A, la mia gran pena forte²⁹

Palacio, f. 221.

A quand' a quand' haveva

Libro de Música, f. 89-89v.

Aiule, vos sola verdura

LUPUS.

Obras de música para tecla, f. 138v-140.

Amor, farne yl peggio che fay.

Constanze FESTA.

Orphénica Lyra, f. 114-114v.

Amor, tu say

ARCHADELT.

Silva de Sirenas, f. 40-40v.

An col que col partire

Zipriano di RORE.

Obras de música para tecla, f. 77v-78v.

Ardenti mei sospiri

Philippe VERDELOT.

Obras de música para tecla, f. 181v-184v.

Auchelina, vel auchelina

Silva de Sirenas, f. 21v.

Ay me, que adeso bien so

Palacio, f. 189.

Ay me, qui voldrà

Nicolas GOMBERT.

Obras de música para tecla, f. 140v-142v.

Bella Fioretta, io vorrei.

Jacques ARCHADELT.

Orphénica Lyra, f. 119v-120v.

Ben dimostra el mio colore

Palacio, f. 192.

Come havro dunque il frutto.

Philippe VERDELOT.

Orphénica Lyra, f. 112-113.

Dech, fusi la cui meco

Palacio, f. 62.

Dolce amoroso foch

Palacio, f. 53.

Dormendo un giorno

Philippe VERDELOT.

Silva de Sirenas, f. 39-39v.

Obras de música para tecla, f. 142-144v.

El cervel mi fa

Palacio, f. 149.

Fata la parte.

Juan del ENCINA.

Palacio, f. 275v-276.

Gloriar mi posso io

²⁹. Seguimos la misma norma adoptada para las chansons; es decir, no damos las fuentes poético-musicales de las villanescas italianas.

Philippe VERDELOT.

Silva de Sirenas, f. 35.

Guarda, dona, el mio tormento

Palacio, f. 113.

Il bianco e dolce cigno.

Jacques ARCHADELT.

Orphénica Lyra, f. 121-121v.

In te, Domine, speravi.

Jusquin des PRÉS.

Palacio, f. 56.

Io ti voria contar

Libro de Música, f. 87-87v.

Italia mia

Philippe VERDELOT.

Silva de Sirenas, f. 41-41v.

L'amor, dona, che io te porto

Palacio, f. 59.

La cortesia

Libro de Música, f. 87v-88.

La Martinella

Segovia, f. 197v-198.

Lagrime mesti

Libro de Música, f. 89v-90.

Liete madonne, e io pur.

LAURUS.

Orphénica Lyra, f. 116v-117v.

Madona mala vostra

Libro de Música, f. 87v.

Madonna mia

Libro de Música, f. 90.

Orphénica Lyra, f. 131v.

Madonna, non so dir tante parole

Philippe VERDELOT.

Silva de Sirenas, f. 37-37v.

Madonna, per voi ardo.

LAURUS.

Orphénica Lyra, f. 116-116v.

Madonna, qual certeza

Philippe VERDELOT.

Silva de Sirenas, f. 35v.

Morte que fay

Segovia, f. 198.

O bene mio

Libro de Música, f. 90v-91.

O dulce vita mea

Libro de Música, f. 87.

O felici occhi miei.

Jacques ARCHADELT.

Orphénica Lyra, f. 120v-121.

[Glose sopra le cadenze. (4 recercade sobre este madrigal).

O, io mi pensai che speto.

Jacques ARCHADELT.

Orphénica Lyra, f. 122v-123v.

O s'io potessi, donna, dir.

Jacques ARCHADELT.

Orphénica Lyra, f. 119-119.

O triunfante dona

- Palacio, f. 35.
Occhi mei lassi, mentre che io.
 Jacques ARCHADELT.
- Orphénica Lyra, f. 121v-122v.
Oyme, oyme, dolente
Orphénica Lyra, f. 131.
Perque me fuge amore
Palacio, f. 288.
Quanto si ali et il giorno.
 Philippe VERDELOT.
- Orphénica Lyra, f. 117v-118.
Quando ti vegio
Orphénica Lyra, f. 131-13v.
Quanto de vele
Libro de Música, f. 87v.
Qui la dirà
Silva de Sirenas, f. 36-36v.
 Adrian WILLAERT.
- Obras de música para tecla, f. 153-154.
Quid prodest ad surdus
Silva de Sirenas, f. 34.
Se in me extremo
Silva de Sirenas, f. 34v.
Se le interna mia doglia.
 Philippe ARCHADELT.
- Orphénica Lyra, f. 113-114.
Se pur te guardo
Silva de Sirenas, f. 33-33v.
Sempre me fingo, Deo
Libro de Música, f. 88v-89.
Si bivit
 Adrian WILLAERT.
- Silva de Sirenas, f. 56-56v.
Signora Iulia, il desseo el diro.
 Philippe VERDELOT.
- Orphénica Lyra, f. 114-116.
Tan que viuray en age florissant.
 Philippe VERDELOT.
- Orphénica Lyra, f. 119-119v.
Tutta, tutta sarissi
Libro de Música, f. 88.
Ultimi mei sospiri
 Philippe VERDELOT.
- Obras de música para tecla, f. 178v-181v.
Vita de la mia vita
 Philippe VERDELOT.
- Silva de Sirenas, f. 39-39v.
Vox clamans in deserto
Palacio, f. 65.
Yo me vollo lamentare
Palacio, f. 284v.

APÉNDICE:

GÉNEROS EN LATIN

- **VERSOS LATINOS**

El gusto por la antigüedad clásica se traduce en en la adaptación, exclusivamente vihuelística, de **VERSOS LATINOS**. Hay que diferenciar previamente entre el verso musical utilizado por Cabeçón y otros organistas coetáneos: "especie de intermedio o preludio que se intercala entre los distintos versillos de los salmos o cánticos de las estrofas de los himnos y otros cantos de la liturgia"¹ y el verso literario, en latín, utilizado por Mudarra.

El verso vihuelístico en latín, aunque supone una innovación en España de la mano de Mudarra (único cultivador), ya fue utilizado anteriormente por compositores y laudistas en los libros de Intabolatura venecianos y refleja el auge de la poesía en lengua latina en el mundo renacentista.

Los nombres de Horacio, Virgilio y Ovidio, aun cuando no resultaran totalmente extraños al público renacentista, no debían estar al alcance de todo el mundo. No sólo por la dificultad que la lengua -el latín- imponía a gente iletrada, sino además por el hecho de fueran

¹. Felipe Pedrell, Diccionario Técnico de la Música (Barcelona: editorial de Víctor Berdós, 1894), p. 489.

escasísimas las ediciones en lengua latina.²

El papel aglutinador y de intercambio mutuo de las cortes renacentistas permitió no sólo que las obras en lengua latina se conocieran -tanto las clásicas como las vernáculas- a través de manuscritos, pliegos sueltos o antologías, sino que gracias a los Tres Libros de Música de Mudarra se cantaron parte del Epodo II de Horacio: **Beatus ille, qui procul negociis** (f. 34); de La Eneida de Virgilio: **Dulces exuviae, dum, deusque sinebat** (f. 32v-35v), y de la Epístola I de Las Heroides de Ovidio: **Hanc tua Penelope lento tibi mittit Ulysses** (f. 34v-36); con lo cual, "un público (...) fue leyendo u oyendo (el subrayado es nuestro) una poesía que era parte de su tiempo".³

Pero, además, Mudarra no podía permanecer ajeno a la propia creación autóctona de poesía en lengua latina, cuya huella en su obra de vihuela es **Regia qui mesto spectas cenotaphia vultu** (f. 30v), un plantus sin atribución, escrito posiblemente a la muerte de la Princesa Doña María de Portugal.

2. "Frente a la difusión oral o de pliegos sueltos impresos que, popularmente, extienden una poesía más o menos tradicional, la poesía latina, como la culta en castellano, cuenta con escasas ediciones en vida de los poetas, lo que, lógicamente, impide o reduce muchísimo una recepción pública. Podría parecer que el público recibía una trayectoria poética mientras que los poetas iban cultivando otros caminos distantes". Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI (Madrid: Cátedra, 1984), p. 177.

3. Ibid., p. 181.

- GÉNEROS SACRO-LITÚRGICOS:
 - MISAS [Y PARTES DE MISAS]
 - MOTETES Y CÁNTICOS SACROS
 - SALMOS

Si, como hemos visto a lo largo de estas páginas, entre 1490 y 1580, la música española **profana** gestó sus trazos definitivos, también ocurrió lo mismo con la **música sacra**.

No hay duda de que el desarrollo de la música religiosa se encontró facilitado por el papel de preferencia que tuvo en las impresiones, sucediéndose ediciones de misales, libros litúrgicos, procesionarios, obras didácticas (sobre todo de canto llano); en segundo lugar, la actividad más destacada de los compositores españoles tuvo que desarrollarse fuera de la Capilla Real (puesto que los flamencos la controlaron); es decir, en los centros religiosos, tanto españoles como extranjeros (sobre todo en Italia).

El estilo musical de la música religiosa fue fundamentalmente flamenco; esto es, polifonía imitativa, aunque, en general, menos densa en el caso de los compositores que no estuvieron en Roma. Esta música, transida de espíritu religioso, cultivada por casi todos los compositores de la época no se aparta de las formas litúrgicas consagradas: misas, motetes, himnos, magnificat y salmos en latín, con absoluta sumisión a la más pura

tradición gregoriana. Por otro lado, el villancico, como género para-litúrgico a partir de la mitad del siglo muestra elementos tradicionales y estilo polifónico menos denso (es decir, frases más cortas, más secciones homorrítmicas, menos voces que las obras latinas).

Las composiciones sagradas en los cancioneros poético-musicales del siglo XVI plantean varias líneas de estudio que hemos creído adecuado aunar. Por ello, bajo composiciones sacras englobamos:

- las **MISAS Y PARTES DE MISAS**;
- los **MOTETES** y los **CÁNTICOS O HIMNOS SAGRADOS** y
- los **SALMOS**.

Hasta el siglo XIII, el canto gregoriano había servido exclusivamente de base para casi cualquier composición musical sacra. Con la unificación musical, a partir del siglo XV, de las cinco partes de la MISA ordinaria (Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus y Agnus [APÉNDICE 1]) y la eclosión de la música popular en los oficios litúrgicos, una melodía sagrada o profana podía aparecer bien en el tenor, bien adornada en la voz alta, o posteriormente imitada y ornamentada en otras voces; lo más importante es tener en cuenta que sólo una melodía pervivió en las voces: estamos ante el cantus firmus misa (la mayoría de los cantus firmus proviene del rito gregoriano; encontrándose muy pocos cantus firmus profanos). En el siglo XVI, la melodía originaria se podía unir a otras composiciones polifónicas (profanas o sagradas) e impregnar todas las voces: es la misa parodia.

Tanto la misa parodia como el cantus firmus misa convivieron a lo largo del siglo XVI.

El tema melódico originario en un cantus firmus misa no solía ser reconocido por el público; en primer lugar, solía proceder de una época bastante lejana, habiéndose olvidado casi por completo; en segundo lugar, la melodía pervivía sólo en el tenor o muy ornamentada en otras voces. Algunos ejemplos de cantus firmus misa serían sobre la canción de "L'Homme Armé" (de la cual tan sólo se conserva el primer verso: "L'homme armé doit on redouter") la misa del mismo nombre (Orphénica Lyra, f. 8v-9; f. 40v-41v.; f. 91-91v)⁴; también la "Missa de Hércules" de Josquin (El Delphín, f. 34-35v; Libro de Música, f. 31-36; Orhpénica Lyra, f. 1).

De igual forma, en la misa parodia, si han sido adoptadas todas las secciones de la melodía -o melodías- originaria, no es nada fácil reconocer ésta. Por ejemplo, la "Missa de Faysans Représ" de Josquin (El Delphín, f. 36-38; Tres libros de Música, f. 10v-13; Silva de Sirenas, f. 85v; Orphénica Lyra, f. 91v-92v) es una misa parodia que procede de la sección II de la canción "Tout a par moy" de Frye.⁵

⁴. Vid. Gustave Reese, La Música en el Renacimiento (Madrid: Alianza, 1988), I, pp. 290 y ss.

⁵. Se trata, solamente, de un ejemplo a título ilustrativo; ya que se podrían citar más misas basadas en muchas de las chansons que aparecen en el Cancionero Musical de Segovia. Ibid., p. 299 y ss.

Aunque el poder de la música puede hacernos pensar que estas composiciones tenían una función claramente proselitista,⁶ conviene quizá fijarse más en el factor de devoción popular. El contagio de la música popular, su implantación en muchos de los actos eclesiásticos, conllevaba ciertamente un grado muy importante de afán instructor, pero también de estímulo, para que el público participara en todos los actos de la celebración. Se trataba de conseguir a través de una melodía tradicional o muy conocida que el pueblo entrara en comunión con el acto sagrado (podemos suponer que en algunos villancicos navideños o pascuales la letra se acomodaba al espíritu religioso).⁷ En otros casos, la melodía popular puede ser, simplemente, una base composicional para el creador.

Milán no incluye ninguna composición sacra, por lo que el panorama litúrgico-musical debemos iniciarlo con las primeras transcripciones de misas ofrecidas por Narváez de los más prestigiosos maestros franco-flamencos: Josquin, Gombert y Richafort.

6. "...las nuevas corrientes espirituales buscaban la aproximación al pueblo de los contenidos religiosos, y la adopción de una música conocida por todos favorecía, sin duda, ese propósito". Alvaro Alonso, Poesía de Cancionero (Madrid: Cátedra, 1986), pp. 32-33.

7. Vid. Henri Collet, Le mysticisme musical espagnol au XVI^e. siècle (Paris: Félix Alcan, 1913) y Bruce W. Wardropper, Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental (Madrid: Revista de Occidente, 1958).

El **MOTETE** solía abarcar todas las variedades de obras litúrgicas (himnos, salmos, cánticos....) que no formaban parte del ordinario de una misa, pero que podían introducirse según el orden del año litúrgico: Día de Difuntos, Pascua, Pentecostés... En el motete, el estilo polifónico profano (lo mismo que en los salmos) se muestra mucho más acentuado que en las misas.

Sorprende encontrar en Mudarra los primeros **SALMOS** que aparecen en una obra instrumental impresa en España en el siglo XVI: **Nisi Dominus**, Salmo 126 y **Exurge quare obdormis Domine**, Introito de la Dominica de la Sexagésima. Salmos de dos versos o de tres o cuatro versículos.

La misa mayor

Propio

Ordinario

Introducción

Introito

**Kyrie
Gloria**

Colecta

Liturgia de la palabra

Epístola

Gradual

Aleluya/tracto

**Secuencia (rara en la actualidad,
común en la Edad Media)**

**Evangelio
(Sermón)**

Credo

Liturgia de la eucaristía

Ofertorio

Prefacio

**Sanctus
Agnus dei**

**Comunión
Post-comunión**

Ite missa est

Abi[i]t Jhesus trans mare⁸

Barcelona, f. 141v-143.

Absterget Deus.

Simon BULEAU.

El Parnaso, f. 57-62.

Accepit Jesus panes.

Cristóbal de MORALES.

Medinaceli, f. 30v-31.

Ad Dominum cum tribularer

Obras de música para tecla, f. 155-156.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi

Colombina, f. 67v-68;

Barcelona, f. 46v-48.

Aleph. Quomodo sede obscuratum

Segovia, f. 151v-153.

Aleph. Quomodo sedet sola.

Barcelona, f. 169-170;

Cristóbal de MORALES.

Medinaceli, f. 85-88.

Aleph. Vie Syon lugent

Segovia, f. 153v-155.

Alleluya

Segovia, f. 150v;

Medinaceli, f. 124v-125.

[A]lleluya, Dulcis mater, dulce nato

Barcelona, f. 43v-44; f. 73v.

Alleluya, Salve Virgo mater Dey

Segovia, f. 151.

Andreas Christi famulus

Cristóbal de MORALES.

Silva de Sirenas, f. 49-49v.

Angelus Domini.

BASHURTO.

Libro de Música, f. 83;

El Parnaso, f. 69-71.

Anima mea, Dominum

Medinaceli, f. 117v-123.

Anima mea liquefacta est

Barcelona, f. 130v-131.

Aparens Christus

Nicolas GOMBERT.

Silva de Sirenas, f. 13.

Assiste parata en unisonus

Nicolas GOMBERT.

Silva de Sirenas, f. 45-45v.

Asperges me, Domine

Medinaceli, f. 57v-58.

Aspice, Domine

JACQUET.

8. No se especifican las fuentes musicales de todas estas composiciones.

- Orphénica Lyra, f. 59v-61;
JACQUET-PALERO.
- Libro de Cifra Nueva, f. 60v-62;
Obras de música para tecla, f. 118-122.
- Augustine lux doctorum
Adrien WILLAERT.
- Silva de Sirenas, f. 17.
Ave, ancilla trinitatis
Antoine BRUMEL.
- Segovia, f. 156v-157.
Ave María, gratia plena
Josquin des PRÉS.
- Segovia, f. 83v-85;
Josquin des PRÉS
- Barcelona, f. 124v-126; f. 126v-127;
Adrian WILLAERT.
- Libro de Música, f. 76;
LOYSET
- Silva de Sirenas, f. 10v;
Josquin des PRÉS
f. 17v;
Adrian WILLAERT.
- Orphénica Lyra, f. 35-36:
Francisco GUERRERO.
- El Parnaso, f. 49-52;
Josquin des PRÉS
- Obras de música para tecla, f. 175v-178.
Ave María, tu individus trinitatis
Barcelona, f. 122v-124.
Ave Maris Stella.
Jacobus OBRECHT
- Segovia, f. 158v;
Orphénica Lyra, f. 107-108; f. 168;
Medinaceli, f. 31v-32;
Antonio de CABEÇÓN.
- Libro de Cifra Nueva, f. 46v; f. 46v-47; f. 47- 47v;
f. 47v-48; f. 48-48v; f. 49;
PALERO
f. 49v;
- Obras de música para tecla, f. 2; f. 2v; f. 3-3v; f. 3v-4;
Hernando de CABEÇÓN
f. 6-6v;
f. 6v-7; f. 21; f. 21v;
- f. 21v-22; f. 22-22v.
Ave Regina celorum
YSAAC.
- Segovia, f. 93v-94.
Ave, rex noster
Segovia, f. 227v-228.
Ave Sanctissima María
Alexander AGRICOLA
- Segovia, f. 169v-170.
Barcelona, f. 117; f. 140v-141; f. 167v-168;
Nicolas GOMBERT.
- Orphénica Lyra, f. 42-44;
Nicolas GOMBERT.
- Medinaceli, f. 111-113.

Ave, vere sanguis Domini

Francisco de PEÑALOSA.

Barcelona, f. 65v-66.

Ave, verum corpus Domini

Segovia, f. 155v-156.

Ave, verum corpus in ara crucis

Barcelona, f. 82v-83.

Ave Virgo, gratia plena

Palacio, f. 264.

Avee, crux, spes unica

Antoine BRUMEL

Segovia, f. 176.

Beata nobis gaudia

Barcelona, f. 18v.

Beata quorum agmina

Silva de Sirenas, f. 6.

Beata Virgine

Josquin des PRÉS.

Silva de Sirenas, f. 51-51v;

Orphénica Lyra, f. 73v-77.

Beata viscera Mariae virginis

Obras de música para tecla, f. 102-103.

Benedicamus, Domino.

TRIANA.

Colombina, f. 93v-94; f. 94v-95.

Benedicamus in laude Jhesu

Jacobus OBRECHT.

Segovia, f. 91.

Benedicamus Patrem

Barcelona, f. 68v;

Petrus de MONTE.

f. 69;

f. 73v;

Orphénica Lyra, f. 173-174.

Benedicta es caelorum, Regina

Josquin des PRÉS.

Orphénica Lyra, f. 85-86v;

Obras de música para tecla, f. 159-160v; f. 164-170v.

Benedicta et venerabilis

Barcelona, f. 41v-43.

Canon. Fuge in Egiptum

Segovia, f. 171.

Canon. Quinque venatores sequebantur leporem unum

Barcelona, f. 171.

Canon. Undecim apostoli secuti sunt Petrum

Barcelona, f. 171.

Cecus non judicat de coloribus (?)

Segovia, f. 195v-197.

Circumdederunt me gemitus mortis

Medinaceli, f. 157v-158.

Clama, ne cesses

Josquin des PRÉS.

- Obra de música para tecla, f. 91v-95v).
Clamabat autem, mulier [Motete de la Cananea]
 Pedro de ESCOBAR.
Barcelona, f. 161v-162;
Tres libros de Música, III, f. 6-10v;
 FARFAN.
Medinaceli, f. 51v-52.
Conditor alme siderum.
 Juan ANCHIETA.
Segovia, f. 169;
Declaración de instrumentos, f. 118v;
 Gracia BAPTISTA, "monja".
Libro de Cifra Nueva, f. 56v.
Coph. Vocavi amicos meos.
 Cristóbal de MORALES.
Medinaceli, f. 82v-85.
Credo
Segovia, f. 63v-65.
Crucifixus
Orphénica Lyra, f. 162v.
Cuius sacrata viscera
 Jacobus OBRECHT.
Segovia, f. 92v; f. 167.
Cum appropinquasset.
 GASCON.
Orphénica Lyra, f. 25v-26v.
Cum invocarem
 Philippe VERDELOT.
Silva de Sirenas, f. 31;
 Luys ALBERTO.
Libro de Cifra Nueva, f. 51;
 Luys ALBERTO.
 f. 52;
Medinaceli, f. 109v-110.
Cum Sancto Spiritu
 Cristóbal de MORALES.
Silva de Sirenas, f. 52-52v.
Cum sublevasset oculos Jesus.
 Zipriano di RORE.
Medinaceli, f. 24v-25.
Christe redemptor
Obras de música para tecla, f. 23v-24; f. 25-25v).
Christus natus est nobis
Medinaceli, f. 113v-114.
De profundis clamavi
El Delphín).
Deo gratias
Medinaceli, f. 184.
Deposuit
 Cristóbal de MORALES.
Orphénica Lyra, f. 13.
Descendit Angelus.
 Cristóbal de MORALES.
Libro de Música, f. 82-83.
Deus meus.
 Simon BULEAU.
El Parnaso, f. 52-54.
Dic nobis, Maria

Colombina, f. 93;

Alonso Núñez, f. 126v-127;

Antonio de CABEÇÓN.

Libro de Cifra Nueva, f. 17;

Medinaceli, f. 184.

Dinumerabo eos.

Zipriano di RORE.

Medinaceli, f. 27v-28.

Dixit Dominus

Palacio, f. 274. [Fabordón instrumental sobre este salmo litúrgico];

Barcelona, f. 72v; f. 161; f. 167v;

Libro de Música, f. 16-16v;

Cristóbal de MORALES.

Medinaceli, f. 64v-65; f. 107v-108; f. 108v-109; f. 117; f. 181v.

Domine Jhesu Christe qui hora diei

Juan ANCHIETA.

Segovia, f. 94v-95.

Domine, memento mei

Medinaceli, f. 58v-59;

BERNAL

f. 156bisv-157.

Domine, ne memineris

Juan ANCHIETA.

Segovia, f. 97v-98.

Domine, non secundum peccata nostra

FARRER

Segovia, f. 93;

Juan ANCHIETA

f. 168v;

Medinaceli, f. 180v-181.

Domine Pater.

Nicolas GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 50-51v.

Donec ponam inimicos

Barcelona, f. 73;

Medinaceli, f. 107v-108; f. 109v-110.

Dum ambularet Dominus.

Thomas CRECQUILLON.

El Parnaso, f. 38-42v.

Dum complerentur

BASHURTO.

Libro de Música de vihuela, f. 79.

Et ascendit in coelum

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 5v.

Et cum spiritu tuo

Medinaceli, f. 207v.

Et homo factus est

Medinaceli, f. 207.

Et in terra... Spiritus et alme

Juan ANCHIETA.

Segovia, f. 65v-67.

Exortum est in tenebris

Mattheus PIPELARE.

Segovia, f. 92.

Exultet celum laudibus

SEPÚLVEDA.

Silva de Sirenas, f. 10.

Exurge quare obdormis domine

Tres libros de Música, f. 108-109.

Fecit potentiam

Johannes TINCTORIS.

Segovia, f. 205;

Francisco GUERRERO.

Orphénica Lyra, f. 3v;

Josquin des PRÉS.

f. 4;

Cristóbal de MORALES.

f. 5.

[F]elix namque es

Barcelona, f. 44v-45.

Fortuna desperata

Segovia, f. 38v-45.

Fortunata vincineta

Segovia, f. 112.

Fuit homo missus.

Nicolas GOMBERT.

Libro de Música, f. 75v-76.

Gaudeamus omnes in Domino

Alexander AGRICOLA.

Segovia, f. 200;

Orphénica Lyra, f. 168.

Gentile spiritus

Adrian WILLAERT.

Segovia, f. 192v-193.

Genuit puerpera

Simon BULEAU.

El Parnaso, f. 54v-57.

Germinavit

Nicolas GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 71-72.

Gloria Patri

Cristóbal de MORALES.

Medinaceli, f. 95.

Gracias refero tibi, domine Jhesu

Adrian WILLAERT.

Segovia, f. 167v-168.

Hic est discipulus

Medinaceli, f. 88v-89.

Hierusalem, luge

Philippe VERDELLOT.

Silva de Sirenas, f. 30-30v;

Miguel ORTIZ.

f. 32-32v;

Jean RICHAFORT.

Obras de música para tecla, f. 129-130v.

His precursor et dilectus

Silva de Sirenas, f. 9.

Hodierna lux.

LUPUS.

Orphénica Lyra, f. 14v-16v.

In exitu Israel

Colombina, f. 86bis;
Alonso Núñez, f. 12v-13;
Libro de Música, f. 16v;
Libro de Cifra Nueva, f. 43v.
In illo tempore: Apprehedit Pilatus Jesum
Barcelona, f. 105v-106.
In me transierunt irae tuae.
 MAYLLART.
El Parnaso, f. 42v-45v.
In pace, in idipsum
Segovia, f. 171v.
In principio erat verbum.
 Josquin des PRÉS.
Libro de Música, f. 75.
In te, Domine, speravi
 Josquin des PRÉS.
Palacio, f. 56;
 LUPUS
Silva de Sirenas, f. 28-28v;
Obras de música para tecla, f. 123v-128.
Incipit oratio Hieremiae
Medinaceli, f. 155v-156bis.
Infirmiorem nostram
 Philippe VERDELOT.
Silva de Sirenas, f. 7-7v.
Inperatrix virginarum
Segovia, f. 148v-149.
Intemerata virgo
Barcelona, f. 128v-130.
Inter natos mulierum.
 Cristóbal de MORALES.
Orphénica Lyra, f. 30v-31v;
 Cristóbal de MORALES.
Medinaceli, f. 158v-159.
Inter preclarissimas virtutes
 Jacobus OBRECHT.
Segovia, f. 78v-81.
Inter vestibulum et altare.
 Cristóbal de MORALES.
Medinaceli, f. 23v-24.
Inviolata
 Josquin des PRÉS.
Silva de Sirenas, f. 60-60v; f. 61;
Obras de música para tecla, f. 134-136.
Israel es tu Rex.
 Cristóbal de MORALES.
Medinaceli, f. 182.
Jesu nostra redemptio
Medinaceli, f. 203v-204.
Jesum queritis
 LOYSET.
Silva de Sirenas, f. 11-11v.
Jubilare
Silva de Sirenas, f. 61v;
 Cristóbal de MORALES.
Orphénica Lyra, f. 81-83v.
Juste Judex Jhesu Christe.
 TRIANA.

Colombina, f. 95v-97;

Segovia, f. 102v.

Kyrie

Juan ANCHIETA.

Segovia, f. 98v; f. 100,

Barcelona, f. 170bisv;

Medinaceli, f. 159v-160;

PALERO- Josquin des PRÉS.

Libro de Cifra Nueva, f. 54-54v; f. 54v-55;

Obras de música para tecla, f. 42v-43v; f. 43v-44v;
f. 44v-45v; f. 46-46v; f. 47-48; f. 48-49v; f. 49v-
50v).

Lamentabatur Jacob

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 64-65v.

Lamentación.

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 77-81.

Lauda Syon.

Nicolas GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 65v-66v.

Laudate Dominum, Deum nostrum

LAYOLE.

Silva de Sirenas, f. 5;

f. 21.

Laudate eum omnes angeli eius

Colombina, f. 48.

Letentur omnes.

LUPUS.

Orphénica Lyra, f. 23-24v.

Libenter gloriabor

Segovia, f. 18v-25.

Loquebantur varis linguis

Palacio, f. 217v.

[Final en latín, extraído de los Hechos de los Apóstoles, con el que concluye la ensalada "Por las sierras de Madrid"].

Magna opera [Domini].

ESCOBEDO.

Medinaceli, f. 109v-110.

Magnificat

[*Quia fecit magna*]

Colombina, f. 99v-100;

CUBELLS.

Segovia, f. 73v-76;

Josquin des PRÉS.

f. 76v-78;

Juan ANCHIETA.

f. 142v-145;

f. 146-147v;

Alexander AGRICOLA

Barcelona, f. 69v-72;

PREDERIACA.

f. 83v-87;

f. 87v-91;

BENALT.

f. 91v-94;

Antoine BRUMEL.

f. 94v-98;
 BENALT.
 f. 98v-104;
 f. 108v-116;
 Alonso de MONDÉJAR.
 f. 120v-122;
 f. 152v-153;
 QUEXADA.
 f. 158v-160;
 f. 178v-179;

Cristóbal de MORALES.

Medinaceli, f. 45v-49; f. 52v-56;
Obras de música para tecla, f. 29-30v; f. 30v-31v; f.
 31v-32v; f. 33-34v; f. 34v-35v; f. 36-37v; f. 37v-
 390; f. 39-40v.

Manus tue domine

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 86v-88.

Mater patris et filia

Antoine BRUMEL.

Segovia, f. 157v-158;

Antonio de PEÑALOSA.

Barcelona, f. 136v-137.

Mater patris, nacti nata

Barcelona, f. 138v-138bis.

Memorare piissima

Antonio de PEÑALOSA.

Barcelona, f. 162v-163.

Mille quingentis verum bis sex

Jacobus OBRECHT.

Segovia, f. 81v-83.

Miserere mei, Deus.

Josquin des PRÉS.

Libro de Música, f. 81;

Medinaceli, f. 110v; f. 123v; f. 129; f. 157v-158;
 SANFORTE.

f. 182v-185.

Missa. Sin título.

Colombina, f. 67v-68; f. 68v-69; f. 93v-94; f.
 94v-95;

Segovia, f. 5; f. 9-11;

Josquin des PRÉS.

f. 11v-18;

Jacobus OBRECHT.

f. 25v-30;

YSAAC.

f. 45v-54;

f. 54v-63;

Alexander AGRICOLA.

f. 135-142;

Barcelona, f. 21v-30; f. 30v-37;

CUVENOR.

f. 74-82; f. 137v;

BAULDIN.

Silva de Sirenas, f. 74-74v;

MOUTON.

f. 83v;

Medinaceli, f. 97v-101;

BERNAL.

f. 115-116v;

f. 162v-167.

Missa. Ave Maria

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 11v; f. 158-158v; f. 158v-159;

Antoine FEVIN.

Tres libros de Música, II, f. 18-20.

Missa. Ave Maris Stella.

Josquin des PRÉS.

Silva de Sirenas, fantasías remedando algunos pases, f. 75v;

Josquin des PRÉS.

Libro de Música de vihuela, f. 68v-73; sin cantar;

Orphénica Lyra, f. 107v-108; un canto llano: f. 167v-168.

Missa. Beata Virgine.

Josquin des PRÉS.

Tres libros de Música, II, f. f. 4-5; f. 22-23v;

Josquin des PRÉS.

Silva de Sirenas, f. 73v; f. 85;

Josquin des PRÉS.

Libro de Música, f. 73-79; sin cantar;

Orphénica Lyra, f. 73-77;

PALERO-Josquin des PRÉS.

Libro de Cifra Nueva, f. 33-33v;

Josquin des PRÉS.

Obras de música para tecla, f. 68-68v; f. 103-104.

Missa. Benedicta es caelorum regina.

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 5v-6; f. 55-55v; f. 85-86v.

Missa. Fa, re, mi, re

Libro de Música, f. 36-41.

Missa. Faysans Regrés.

Josquin des PRÉS.

El Delphín, f. 36-37; f. 37-38;

Tres libros de Música, II, f. 10v-12; f. 12-13;

Silva de Sirenas, f. 85v;

Orphénica Lyra, f. 91v-92; f. 92-92v; f. 92v.

Missa. Fortuna disperata

Jacobus OBRECHT.

Segovia, f. 38v-45.

Missa. Fuga

El Delphín, f. 38-40;

Josquin des PRÉS.

Silva de Sirenas, f. 85;

Josquin des PRÉS.

Libro de Música, f. 41-46; "sin cantarsse boz ninguna".

Missa. Gaude Barbara.

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 7-7v.

Missa. Gaudeamus.

Josquin des PRÉS.

Silva de Sirenas, f. 84-84v;

Josquin des PRÉS.

Libro de Música, f. 57v-68v; sin cantar;

Orphénica Lyra, f. 167v-168.

Missa. Hercules dux Ferrariae

Josquin des PRÉS.

El Delphin, f. 34; f. 34-35;

Josquin des PRÉS.

Libro de Música, f. 31-36;

Josquin des PRÉS.

Orphénica Lyra, f. 1.

Missa. L'Homme Armé.

Cristóbal de MORALES.

Barcelona, f. 49v-59;

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 8v-9; f. 40v-41v; f. 91- 91v;

Josquin des PRÉS.

Obras de música para tecla, f. 96v-98v; f. 98v-99v.

Missa. La, sol, fa, re, mi.

Josquin des PRÉS.

Tres Libros de Música, II, f. 12v-13v;

Libro de Música, f. 53-57v; sin cantar;

Orphénica Lyra, f. 90-90v; f. 93; f. 93; f. 93v- 94.

Missa. Libenter Gloriabor

Jacobus OBRECHT.

Segovia, f. 18v-25.

Missa. Mente tota

Antoine FEVIN.

Barcelona, f. 4v-12.

Missa. Mi, fa, re, sol, fa, mi

Silva de Sirenas, f. 1v-; 2v.

Missa. Mille regrés

Cristóbal de MORALES.

Silva de Sirenas, f. 46-46v;

Orphénica Lyra, f. 108-108v.

Missa. Pange Lingua.

Josquin des PRÉS.

Tres libros de Música, II, f. 10-11;

Silva de Sirenas, f. 83;

Orphénica Lyra, f. 1v.

Missa. Panis quam ego dabo

Silva de Sirenas, f. 71-72v.

Missa. Quem dicunt homines

Silva de Sirenas, f. 85v.

Missa. Rex virginum

Juan ANCHIETA.

Barcelona, f. 38v-41.

Missa. Rose playsante

Jacobus OBRECHT.

Segovia, f. 30v-38.

Missa. Si bona suscepimus.

JACQUET.

Orphénica Lyra, f. 83v-84.

Missa. Super boxes musicales.

Josquin des PRÉS.

Libro de Música de vihuela, f. 46-52v.

Missa. Tua est potentia.

Johannes MOUTON.

Silva de Sirenas, f. 71v.

Missa. Tu es vas electionis.

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 10-10v.

Moyses

YSAAC.

Segovia, f. 191.**My, my**

YSAAC.

Segovia, f. 186.**Nativitas tua**Medinaceli, f. 95.**Ne recorderis**Segovia, f. 228;Barcelona, f. 68; f. 73;Medinaceli, f. 105v-106.**Nec michi nec tibi**Segovia, f. 187v-188.**Nigra sum, sed ferrosa.**

Thomas CRECQUILLON.

Libro de Música de vihuela, f. 35v-38.**Nisi Dominus**Tres libros de Música, III, f. 56-56v.**Non in die festo**Medinaceli, f. 167v-168.**Nonne disimulavi**

Cristóbal de MORALES.

Silva de Sirenas, f. 15.**Nunc dimittis**Libro de Cifra Nueva, f. 52v.**O, admirabile commercium**Barcelona, f. 104v-105.**O, Beata Maria.**

Nicolás GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 70-70v.**O, beata Maria.**

Pedro GUERRERO.

El Parnaso, f. 45v-49.**O, beata viscera Marie virginis**Barcelona, f. 48v-49.**O, beate Sebastiane**

Johannes MOUTON.

Barcelona, f. 15;

Gaspar WEERBECKE.

f. 16v-17.

O, bene mioLibro de Música, f. 90v-91.**O, bone Jhesu**

Francisco de PEÑALOSA.

Barcelona, f. 135v-136;

Juan ANCHIETA.

Segovia, f. 100v-101.**O, crux, ave spes**

Juan ANCHIETA (?).

Segovia, f. 99v.**O, felix Anna**

Nicolas GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 72-73.**O, Gloriosa Dei genitrix**Silva de Sirenas, f. 5v.**O, Gloriosa Domina**Colombina, f. 73;

- El Delphín, f. 50-56;
Alonso Núñez, f. 76v-77;
Libro de Cifra Nueva, f. 49v-50; f. 54; f. 57.
O, intemerata
 Josquin des PRÉS.
Segovia, f. 85v-87;
 Johannes MARTINI.
 f. 172v.
O, lux beata trinitas
 Antonio de CABEÇÓN.
Libro de Cifra Nueva, f. 50.
O, pulcherrima mulierum
 Johannes MOUTON.
Barcelona, f. 61v-64.
O, quam pulchra es
 Nicolas GOMBERT.
Orphénica Lyra, f. 45-46v.
O, quam suavis est
Silva de Sirenas, f. 29-29v.
O, regem caeli.
 Andrés de SILVA.
Orphénica Lyra, f. 32v-34.
O, salutaris hostia
El Delphín.
Obsecro te, Domina
 Josquin des PRÉS.
Silva de Sirenas, f. 57-57v.
Omnipotente semper adorant
Colombina, f. 60.
Omnis spiritus laudet
 Jacobus OBRECHT.
Segovia, f. 89v-91.
Orsus, orsus bus dro [sic]
Barcelona, f. 155v-157.
Ortus de celo flos est
 YSAAC.
Segovia, f. 172.
Osanna, salvifica tuum plasma
Segovia, f. 149v-150.
Pange Lingua
 Johannes URREDE.
Segovia, f. 226v-227;
 Johannes URREDE.
Barcelona, f. 148v-149;
Libro de Música, f. 15- 15v;
 Francisco GUERRERO.
Orphénica Lyra, f. 94-95;
 Antonio de CABEÇÓN.
Libro de Cifra Nueva, f. 11; f. 44; f. 44v; f.
 44v-45; f. 45-45v;
 Antonio de CABEÇÓN-Johannes
 URREDE.
 f. 46-46v;
 Antonio de CABEÇÓN
Obras de música para tecla, f. 7-7v; f. 8-8v; f.
 26-26v; f. 27-28; f. 28-28v;
 Ginés de MORATA.
Medinaceli, f. 79v-80; f. 80v-81.

Panis quem ego dabo

LUPUS.

Silva de Sirenas, f. 8v.

Parce Domine.

Nicolas GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 27v-29.

Parce mi[hi], Domine

Medinaceli, f. 160v-162.

Passio

Barcelona, f. 163v-164.

Pater de celis Deus

Alonso Núñez, f. 27v.

Pater Noster

Adrian WILLAERT.

Tres libros de Música, III, f. 1-3;

Libro de Música, f. 77;

Silva de Sirenas, f. 53-53v;

Francisco GUERRERO.

Orphénica Lyra, f. 96v-98.

Pater Omnipotentem

Medinaceli, f. 125v-128.

Peccavi supra numerum

Adrian WILLAERT.

Silva de Sirenas, f. 16-16v.

Praeter rerum.

Josquin des PRÉS.

Orphénica Lyra, f. 88-89.

Precor te, Domine

Francisco de PEÑALOSA.

Barcelona, f. 66v-67.

Propter gravamen

Barcelona, f. 133v-135.

Quaeremus.

Johannes MOUTON-PALERO.

Libro de Cifra Nueva, f. 64v-65v.

Quam pulchra es

RIBAFRECHA.

Barcelona, f. 164v-166.

Quanti mercenari

Cristóbal de MORALES.

Silva de Sirenas, f. 50-50v.

Quem dicunt homines

Jean RICHAFORT.

El Parnaso, f. 71-73v.

Quem terra, pontus

Antonio de CABECON.

Libro de Cifra Nueva, f. 55-55v.

Queramus cum pastoribus

Johannes MOUTON.

Libro de Música de vihuela, f. 80;

Silva de Sirenas, f. 79v-80;

Johannes MOUTON-PALERO.

Libro de Cifra Nueva, f. 64v-65v;

Obras de Música, f. 85-88;

f. 89-91v.

Qui habitat.

Luys ALBERTO.

Libro de Cifra Nueva, f. 51v.

Panis quem ego dabo

LUPUS.

Silva de Sirenas, f. 8v.

Parce Domine.

Nicolas GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 27v-29.

Parce mi[hi], Domine

Medinaceli, f. 160v-162.

Passio

Barcelona, f. 163v-164.

Pater de celis Deus

Alonso Núñez, f. 27v.

Pater Noster

Adrian WILLAERT.

Tres libros de Música, III, f. 1-3;

Libro de Música, f. 77;

Silva de Sirenas, f. 53-53v;

Francisco GUERRERO.

Orphénica Lyra, f. 96v-98.

Pater Omnipotentem

Medinaceli, f. 125v-128.

Peccavi supra numerum

Adrian WILLAERT.

Silva de Sirenas, f. 16-16v.

Praeter rerum.

Josquin des PRÉS.

Orphénica Lyra, f. 88-89.

Precor te, Domine

Francisco de PEÑALOSA.

Barcelona, f. 66v-67.

Propter gravamen

Barcelona, f. 133v-135.

Quaeremus.

Johannes MOUTON-PALERO.

Libro de Cifra Nueva, f. 64v-65v.

Quam pulchra es

RIBAFRECHA.

Barcelona, f. 164v-166.

Quanti mercenari

Cristóbal de MORALES.

Silva de Sirenas, f. 50-50v.

Quem dicunt homines

Jean RICHAFORT.

El Parnaso, f. 71-73v.

Quem terra, pontus

Antonio de CABEÇÓN.

Libro de Cifra Nueva, f. 55-55v.

Queramus cum pastoribus

Johannes MOUTON.

Libro de Música de vihuela, f. 80;

Silva de Sirenas, f. 79v-80;

Johannes MOUTON-PALERO.

Libro de Cifra Nueva, f. 64v-65v;

Obras de Música, f. 85-88;

f. 89-91v.

Qui habitat.

Luys ALBERTO.

Libro de Cifra Nueva, f. 51v.

Qui confidunt in domino.

LIRITHIER.

Orphénica Lyra, f. 18v-21v.

Qui est iste Rex gloriae.

Cristóbal de MORALES.

Medinaceli, f. 182.

Qui fecit celum et terram

Colombina, f. 91.

Qui seminant in lachrymis

Nicolas GOMBERT.

Libro de Música de vihuela, f. 78v.

Quia misit

Medinaceli, f. 109v-110.

Regina celi letare

Jacobus OBRECHT.

Segovia, f. 200v;

Barcelona, f. 176v-178.

Repleti sunt quidem Spiritu Sancto

Philippe VERDELLOT.

Silva de Sirenas, f. 8.

Respexit Helias

Simon BULEAU.

El Parnaso, f. 64-67.

Respice in me, Deus.

Nicolas GOMBERT.

Tres libros de Música, III, f. 4-5v.

Rex Virginum

Obras de música para tecla, f. 5-6; f. 40v-42.

Sacerdos et pontifex.

Zipriano di RORE.

Medinaceli, f. 28v-29.

Sacris Solemnis

Barcelona, f. 151v; f. 152;

El Delphín, f. 56-62;

Libro de Música, f. 15v-16;

Francisco GUERRERO.

Orphénica Lyra, f. 95v-96v;

Libro de Cifra Nueva, f. 11v;

Cristóbal de MORALES.

f. 50v-51;

Antonio de CABEÇÓN.

f. 57.

CHACÓN.

Medinaceli, f. 81v-82.

Salve

Josquin des PRÉS.

Libro de Música, f. 84.

Salve Regina

Segovia, f. 67v-71;

Jacobus OBRECHT.

f. 71v-73;

Juan ANCHIETA.

Barcelona, f. 60v-61;

f. 107v-108;

Antonio de CABEÇÓN.

Libro de Cifra Nueva, f. 53-53v.

Salve sancta facies nostri redemptoris

Segovia, f. 148.

Salve, Sancta Parens

Colombina, f. 80v-83;

Juan ANCHIETA.

Barcelona, f. 37v-38.

Salve, virgo sanctissima

YSAAC.

Segovia, f. 87v-89.

Sana me, Domine

Obras de música para tecla, f. 121-123v.

Sancta et Immaculata.

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 47v-49;

Medinaceli, f. 190v-192.

Sancta Maria, ora pro nobis

Juan ANCHIETA.

Segovia, f. 168;

Antonio de CABEÇON

Medinaceli, f. 107;

Philippe VERDELOT.

Obras de música para tecla, f. 121-123v.

Sancta Mater, istud agas

Barcelona, f. 64v-65.

Sancta Trinitas

Antoine FEVIN.

Barcelona, f. 166v-167.

Sancte Alfonse

Nicolas GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 52v-53v.

Sancte Michel ora

Barcelona, f. 127v-128;

Segovia, f. 110.

Sanctus

Colombina, f. 68v-69;

Barcelona, f. 45v-46.

Si bona suscepimus.

Silva de Sirenas, f. 6v;

Philippe VERDELOT.

Orphénica Lyra, f. 61v-63;

Philippe VERDELOT-PALERO.

Libro de Cifra Nueva, f. 62v-64;

Obras de música para tecla, f. 114v-118.

Sicut cervus desiderat.

Zipriano di RORE.

Medinaceli, f. 26v-27.

Sile fragor, at verum tumultus (!) fuge pavor

Barcelona, f. 131v-133.

Stabat Mater

Josquin des PRÉS.

Obras de música para tecla, f. 105-110v; f. 134-138v.

Summens illud ave.

Zipriano di RORE.

Medinaceli, f. 31v-32.

Super flumina.

Palacio, f. 88v-95;

[Fragmento latino de este salmo remata la composición

"Una montaña pasando"];

Alonso Núñez, f. 75v;

Nicolas GOMBERT.

Orphénica Lyra, f. 37-39;
Libro de Cifra Nueva, f. 32v.
Suscepit Israel.

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 2;
 Francisco GUERRERO.
 f. 3-3v.

Te Dominum confitemur
 Juan ANCHIETA.

Segovia, f. 101v-102.

Te lucis ante terminum.

Antonio de CABEÇÓN.

Libro de Cifra Nueva, f. 52v;
Obras de música para tecla, f. 4-4v.

Te matrem Dei

Libro de Cifra Nueva, f. 74.

Tibi soli peccavi

JACQUET.

Silva de Sirenas, f. 12-12v;

Medinaceli, f. 132v.

Tota pulchra es.

Josquin des PRÉS.

Libro de Música de vihuela, f. 78.

Tribularer si nescirem

Francisco de PEÑALOSA.

Barcelona, f. 138bis-139.

Tu es pastor ovium.

Zipriano di RORE.

Medinaceli, f. 25v-26.

Tulerunt ergo fratres.

Simon BULEAU.

El Parnaso, f. 67-69.

Tullerunt Domini

Nicolas GOMBERT.

Libro de Música de vihuela, f. 85-86v.

Turba multa

Simon BULEAU.

El Parnaso, f. 62-64.

Unum colle Deum

Libro de Cifra Nueva, f. 59v-60.

Ut fidelium propatatione

Miguel ORTIZ.

Silva de Sirenas, f. 31v.

Ut queant laxis

Barcelona, f. 19-20; f. 149v-150;

Obras de música para tecla, f. 24-24v.

Veni, Creator Spiritus

Barcelona, f. 117v-118; f. 118v-119;

Obras de música para tecla, f. 23-23v.

Veni Domine

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 57-57v.

Veni in altitudinem maris

JACQUET.

Silva de Sirenas, f. 13v-14v.

Veni redemptor quaesumus

PALERO.

Libro de Cifra Nueva, f. 50-50v.

Veni, sancte spiritus

Juan ANCHIETA.

Segovia, f. 99.

Verbum iniquium.

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 63-64.

Verbum patris hodie

Barcelona, f. 160v.

Vexilla regis

Declaración de instrumentos, f. 119.

Vinea mea electa

Medinaceli, f. 29v-30.

Virgo et mater

Segovia, f. 95v-97.

Virgo Maria

Silva de Sirenas, f. 27-27v;

Cristóbal de MORALES.

Orphénica Lyra, f. 67-69v.

Virgo prudentissima

PIETON.

Silva de Sirenas, f. 15v.

Virgo salutifera

Obras de música para tecla, f. 128v-129.

Vita dulcedo

Cristóbal de MORALES.

Medinaceli, f. 184v-189.

Xriste, si dederó

Segovia, f. 170v.

IV. CONCLUSIONES

El objetivo primordial de este trabajo investigador era, como señalábamos en nuestra **Introducción**, legitimar las fuentes poético-musicales como fuentes indispensables para el investigador en la literatura española del siglo XVI; algo que ya venían haciendo, de forma más o menos aislada e individual, nuestros musicólogos. Porque los cancioneros poético-musicales permiten conservar el texto de muchas composiciones poéticas que, de otro modo, se hubieran perdido; dan cabida prácticamente a todos los géneros poéticos de la época; reafirman el canal de transmisión musical como uno de los medios más destacados de difusión de la poesía en el siglo XVI; añaden nuevas obras a los autores, reforzando las posibilidades de atribución (o, en algunos casos, de desatribución); establecen variantes (lo que los teóricos de la época consideraban muchas veces como "distorsiones"); explican los conocimientos musicales de muchos de nuestros poetas y los conocimientos poéticos de muchos de nuestros músicos; revalorizan el papel que la música desempeñó en el Renacimiento español; reflejan uno de los aspectos más importantes del Renacimiento: la renovación poética en una

mezcla continua de profano y religioso, tradicional y culto, géneros autóctonos y géneros importados; y, finalmente, ejemplifican la acomodación, fundamental en el Renacimiento, entre música y poesía, donde la poesía se convierte en "imitación y traslado de la música" y la música "en que los poetas van fundados (...) la medida de rythmos y consonancias de sus versos" (Silva de Sirenas).

La cultura musical española del siglo XVI compartió con la cultura musical de otros países la búsqueda y posterior consolidación de una identidad nacional a través de la música. Esta búsqueda de un estilo musical nacional se remonta al proyecto de unidad político-religiosa de los Reyes Católicos y traspasa todo el siglo XVI, reflejándose, como hemos visto a lo largo de estas páginas en la **elevación y dignificación de la poesía de tipo tradicional** y la **aparición de idiomas poético-musicales tradicionales o "pseudo-tradicionales"** (ya desde finales del XV; por ejemplo, en la obra de Juan del Encina). Este proceso de dignificación se manifiesta tanto en el proceso de adopción, recreación o creación expresa, por parte de poetas y músicos cortesanos, de un gran número de textos tradicionales (sin la necesidad de que mediara el texto editado o manuscrito, puesto que el canal de difusión musical permitía su conocimiento), como en el simple hecho de que el proceso de creación polifónica otorga a la pieza poético-musical, ya de entrada, carácter de "aristocratización" -sea el texto y/o la melodía originarios tradicionales o no. Toda composición se vio siempre sometida a tratamientos melódicos (más o menos

acusados, ya que pueden ir desde la simple preservación de la melodía en una voz hasta la más exquisita sofisticación musical de la melodía).

Este proceso sigue su curso en el siglo XVII por medio de la **revitalización y transformación poético-musical** de todos los géneros del siglo anterior.

A lo largo del siglo XVI, el **romance** va transformándose influido por este proceso de "aristocratización", hasta desembocar en torno a 1580 en el **romance nuevo**.

El esquema característico del romance que, hasta finales del siglo XVI, fue de cuartetos octosilábicos asonantados en los versos pares, deja de funcionar. En primer lugar, el romance nuevo puede aparecer como una sucesión de cuartetos octosilábicos [la composición consta de una sola estrofa musical, repitiéndose la música cada cuatro versos].

En segundo lugar, se empieza a cultivar el romance con estribillo [primero se cantaba la estrofa y después el estribillo; sin embargo, aunque la partitura no lo indicase, nada impedía al intérprete comenzar con el estribillo, seguir con la estrofa y acabar de nuevo con el estribillo, con lo cual, el romance adoptaba la estructura de un villancico]. En este caso, el género se ha fundido con el villancico, introduciendo en la mayoría de los casos estribillos tradicionales (seguidillas o redondillas). La diferencia entre el romance seguido y el romance con estribillo habría que buscarla más que en un posible origen tradicional en el carácter narrativo del primero frente al

lirico-amoroso del segundo, o en el hecho de que el romance con estribillo se conciba para ser interpretado musicalmente; esto es, en el carácter de "poesía para cantar".

Por último, un tercer ejemplo sería el de romance-villancico (letrilla) / romance-romancillo; en este caso, el texto del romance se desarrolla en varias cuartetas, en medio de las cuales se interpola una letrilla o un romancillo [que, en realidad, repiten la estructura básica del villancico: estribillo-coplas-estribillo].

Los nuevos géneros poético-musicales también darán cabida a un **nuevo contenido poético**. El romance nuevo, más artístico, no podía sustraerse del estilo lírico-pastoril que empezará a emerger en la literatura española (emanando principalmente de la novela pastoril) a finales del XVI y que gozará de gran popularidad en la primera década del XVII: ambiente bucólico, paisajes arcádicos, pastores disfrazados, naturaleza sencilla, cierto toque de humor... Tampoco del estilo morisco, con romances creados ad hoc por los poetas cortesanos (por ejemplo, los romances moriscos de Lope de Vega).

La **canción cortés** había cedido su lugar en las primeras décadas del siglo XVI al **villancico culto**, para terminar en el siglo XVII en la **letrilla barroca**. El esquema de la letrilla es básicamente el mismo que caracterizó al villancico renacentista: estribillo-copla-estribillo. El estribillo (llamado también estribo) seguramente se repetiría siempre al final de cada copla; no obstante, no se transcribe casi nunca entero (se señala

etta, o una de las primeras palabras), pues la melodía era redundante y el texto ya estaba dado. A veces no figura el nombre de Estribo sino el de Buelta, que en los villancicos del siglo XVII no tiene el mismo sentido que en las composiciones del siglo anterior. En estos casos, la vuelta no implica que haya que volver al principio de la composición, sino que se vuelve a repetir el estribillo: estrivo, estribillo y vuelta son, pues, sinónimos.

La letrilla, al ser una "composición poética de asunto lírico ("amoroso"), satírico, burlesco ("ligero", "festivo" o sacro)", aglutina todos los temas que caracterizaron en el siglo XVI al villancico.

Por su parte, el término **villancico** pasará a designar en el siglo XVII toda pieza de contenido paralitúrgico. No hay que olvidar que el siglo XVII herederá la **tendencia conservadora de la polifonía religiosa**, que se presenta como una mera reinterpretación barroca de la polifonía sacra renacentista.

El término Tono aparecerá estrechamente unido al nuevo estilo poético-musical que surge en torno a 1630; designando la melodía con que se cantaba el texto, la letra o composición cantable o música y texto unidos (como ejemplifican los títulos de algunos cancioneros poético-musicales del siglo XVII: Tonos castellanos y Libro de tonos humanos). En cierto sentido, en el nuevo siglo, la letrilla y el villancico marcan una diferenciación entre composición profana (**tono humano**) y composición religiosa (**tono a lo divino**) inexistente en el siglo XVI.

El nuevo estilo poético, representado preferentemente por el romance nuevo y la letrilla, se extenderá también a otras versificaciones vernáculas, tales como romancillos, seguidillas, endechas o folías.

La moda italianizante surgida a mediados del siglo XVI tiene su continuación hasta bien entrado el siglo XVII en sonetos y canciones, dentro de una línea de contenido totalmente erudito (por ejemplo, en los sonetos culteranos de Góngora) y con clara influencia de la técnica madrigalista italiana. Sin embargo, serán géneros minoritarios en los cancioneros barrocos y tenderán, conforme avance el siglo, a desaparecer.

Hay que tener también en cuenta el papel central de las composiciones poético-musicales en las representaciones teatrales y espectáculos. La reorganización y adaptación del ambiente musical a los nuevos gustos cortesanos [ya a partir del reinado de Felipe III (1598-1621), aunque el auge de las danzas y bailes cortesanos y de los grandiosos espectáculos teatrales se centra, sobre todo, en el reinado de su sucesor, Felipe IV (1605-1665)] transformaron totalmente la producción y estilo poético-musical del siglo XVII. El nuevo gusto cortesano ampliará los ámbitos de difusión del texto poético-musicado: junto a los cancioneros musicales, la novela y el teatro serán los verdaderos difusores de la nueva poesía-musicada surgida en torno a 1580; sobre todo gracias a la labor de Lope de Vega (siguiendo su estela lo hicieron otros destacados poetas como Góngora, Hurtado de

Mendoza, Quevedo, el Conde de Villamediana, el Conde de Salinas...).

A partir de los años 30 es perceptible un abandono y posterior desaparición del fenómeno de los "cancioneros" [quizá el último cancionero poético-musical que responde al modelo renacentista sea el Cancionero de Coimbra, compilado entre 1642 y 1645]. Los espectáculos teatrales, para-teatrales y operísticos conjugaban una gran variedad de géneros, muchos más que los que podían aparecer en un cancionero; en donde siempre era perceptible, dentro de un carácter más o menos heterogéneo, cierta uniformidad. De esta forma, el mundo cortesano que dio origen al repertorio cancioneril poético-musical del Renacimiento, más íntimo y virtuoso, se verá invadido por espectáculos de mascaradas, juegos de cañas, festivales; por el esplendor y la majestuosidad de los primeros intentos de ópera [La selva sin amor ejemplifica los primeros intentos de ópera en España; aunque también podemos considerar como tales los arias y recitativos de Juan Hidalgo o los villancicos de las catedrales en donde empiezan a introducirse partes recitativas a dos, tres o cuatro voces]; por el gusto por lo colosal; por la explotación de las dimensiones espaciales; por la grandiosidad...

El estudio del texto poético-musical renacentista sigue siendo sólo el inicio de futuras investigaciones; y ello en la medida en que debe liberarse todavía de una fuerte carga historiográfica (de la que, quizá, también hayamos pecado nosotros) para abrir su campo de investigación a aspectos muy poco tratados -al menos de

modo sistemático dentro del ámbito de la literatura y de la música-, pero de amplias posibilidades.

Nos referimos, en primer lugar, a aspectos de etnomusicología, es decir, analizar el desarrollo de nuestra tradición musical-oral en relación con el resto de las culturas europeas.

En segundo lugar, a aspectos de semiótica musical: indagar en la naturaleza concreta de las variantes teniendo en cuenta las fuentes literarias y musicales; ver qué tipo de variantes se ven afectadas directamente por la música; establecer la relación entre ritmo musical y ritmo poético. Si bien es cierto que la versificación es el aspecto final de la composición, nos hemos dado cuenta de que no determina el carácter del género. Hay que tener en cuenta junto a la estructura poético-estrófica, el contenido poético y, lo que es más importante, la música; porque el error está en asociar el texto poético-musical sólo con su fijación por escrito (manuscrita o impresa) y considerar la música como un mero ornato complementario (como puede desempeñar hoy al servicio de otros géneros). En la formación de la música moderna, texto y música, aunque lenguajes autónomos y específicos, eran sustento uno del otro, con una razón de ser común; esto es, hay que intentar definir y entender cada género desde dentro, no superponiendo definiciones exteriores.

En tercer lugar, habría que profundizar también en los aspectos sociológicos que rodearon al texto poético-musical: describir la realidad histórica que envuelve este

tipo de poesía (intentar discernir quiénes escribieron estos poemas; quiénes compusieron la música; a qué público iba dirigido; en qué lugares se cantaba; por qué razón....). En este sentido, no está de más insistir en que es posible acercarnos a los cambios políticos a través del género y el contenido poético-musical de las composiciones (porque los Austrias no hicieron sino continuar la línea abierta por los Reyes Católicos: utilizar el arte como propaganda política).

Es mucho camino el que queda todavía, en este campo, por investigar. Y para ello, se necesita la publicación de fuentes documentales, muchas de ellas todavía desconocidas o de muy difícil acceso (en archivos catedralicios y episcopales y en bibliotecas tanto públicas como privadas), no sólo como acumulación de datos ilustrativos, sino como punto de partida para el posterior trabajo crítico.

Es tarea, pues, de los que nos dedicamos a estos estudios solventar estas y otras carencias (por no mencionar otra serie de necesidades que sin ser competencia de los investigadores nos afectan de forma muy directa: creación de bibliotecas o centros especializados; establecimiento de bases de datos; cursos universitarios...), no tanto como necesidad imperiosa y urgente, cuanto como investigación rigurosa y exhaustiva.

Así como en los últimos años es importantísima la labor llevada a cabo por los musicólogos (¡los únicos!) en la publicación de nuestros repertorios renacentistas (se echa en falta, sin embargo, ediciones críticas de

cancioneros del siglo XVII), parece obvio señalar que es necesario promover investigaciones multidisciplinarias (musicólogos, filólogos, sociólogos, historiadores...) que concluyan en ediciones críticas rigurosas de todos los repertorios poético-musicales del Siglo de Oro.

v. ÍNDICES

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

A¹

- A [a]quel cavallero, madre
Palacio, f. 227v.
- A beinte y siete de março
Medinaceli, f. 6v-7.
- A, del ható. Quién va aí. Yo"
Segovia, f. 212.
- A Dieu commant joye y bon tamps
Segovia, f. 178v.
- A do bueno por aquí
Alonso Núñez, f. 43v-44.
- A do estás, alma mía
Elvas, f. 50v-51.
- Alonso Núñez, f. 112v-113.
- A dónde tienes las mientes
Palacio, f. 206v-207.
- Alonso Núñez, f. 15v-16.
- A, hermosa, abríme
Recopilación, II, f. 19-20.
- A la caça. Sus, a caça
Palacio, f. 227v-228.
- A la gala de la más linda zagala
Alonso Núñez, f. 66.
- A, la mía gran pena forte
Palacio, f. 221.
- A la puerta está Pelayo
Palacio, f. 181.
- A la villa voy
Elvas, f. 101v-102.
- A las armas, moriscote
Libro de Música, f. 4v.
- Orphénica Lyra, f. 145.
- A los baños dell amor
Palacio, f. 87.
- A los maytines era
Colombina, f. 87v-88.
- A mi suflé
Silva de Sirenas, f. 89.
- A monte sale el amor
Silva de Sirenas, f. 23.
- A partida que me aparta
Alonso Núñez, f. 41v-42.

¹. No se señalan en el ÍNDICE las piezas instrumentales [vid. APÉNDICE al capítulo 2. POLIFONÍA INSTRUMENTAL], salvo que se relacionen directamente con composiciones textuales.

A quand, a quand'haveva
Libro de Música, f. 89-89v.
A qué vienes, tirano, a la cabaña
Medinaceli, f. 140v-141.
A quién devo yo llamar
Palacio, f. 266v-267.
A quién no matará sólo un olvido
Medinaceli, f. 78v-79.
A repastar mi ganado
Palacio, f. 283.
A sombra de mis cabellos
Palacio, f. 78; f. 166; 245.
A su alvedrío y sin orden alguna
Medinaceli, f. 59v-60.
A tal pérdida tan triste
Palacio, f. 224v.
A tierras ajenas
Palacio, f. 246.
El Parnaso, f. 97-98v.
A un niño, llorando al yelo
Canciones y villanescas, nº 26.
Abaxa los ojos, casada
Villancicos y canciones, f. 7-8.
Abi[i]t Jhesus trans mare
Barcelona, f. 141v-143.
Absterget Deus
El Parnaso, f. 57-62.
Acaba de matarme, o amor fiero
Canciones y villanescas, nº 41.
Acaba ya, zagala, de matarme
Medinaceli, f. 44v-45.
Accepit Jhesus panes
Medinaceli, f. 30v-31.
Ad Dominum cum tribularer
Obras de música para tecla, f. 155-156.
Ademy mort par maladie
Libro de Cifra Nueva, f. 69v-70.
Adieu mes amours
Silva de Sirenas, f. 88.
Adieu, natuerlic leven myn
Segovia, f. 164v.
Adiós, verde ribera y pradería
El Parnaso, f. 87v-88v.
Canciones y villanescas, nº 37.
Adorámoste, Señor
Palacio, f. 275; f. 289v-290.
Segovia, f. 217v.
Adormido se á el buen viejo
Silva de Sirenas, f. 20.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
Colombina, f. 67v-68.
Barcelona, f. 46v-48.
Agora que sé de amor
Recopilación, I, f. 10-11.
Agora que soy niña
Recopilación, II, f. 12-13.
Agora viniesse vn viento
El Maestro, f. 75.

Recopilación, I, f. 5-6.
Amours, amours
Segovia, f. 183v.
An agora se m[e] antoja
Palacio, f. 287v-288.
An col que col partire.
Obras de música para tecla, f. 77v-78v.
And[a] acá, Domingo, hao
Palacio, f. 104.
Andá, mis tristes sospiros
Palacio, f. 164.
Andad, passiones, andad
Colombina, f. 53.
Palacio, f. 199v-200.
Segovia, f. 220.
Andarán sienpre mis ojos
Palacio, f. 120v-121.
Uppsala, f. 3v-4.
Andreas Christi famulus
Silva de Sirenas, f. 49-49v.
Angelus Domini
Libro de Música, f. 83.
El Parnaso, f. 69-71.
Anima mea Dominum
Medinaceli, f. 117v-123.
Anima mea liquefacta est
Barcelona, f. 130v-131.
Ante quam comedam
Silva de Sirenas, f. 18-18v.
Antes que comáis a Dios
Canciones y villanescas, nº 50.
Antonilla es desposada
Palacio, f. 217v-218.
Elvas, f. 48v-49.
Alonso Núñez, f. 91v-92.
Aparens Christu
Silva de Sirenas, f. 13.
Apuestan zagales dos
Canciones y villanescas. nº 17.
Aquel cavallero, madre
Palacio, f. 238v-239.
El Maestro, f. 174-176.
Aquel gentilhonbre, madre
Palacio, f. 226v.
Aquel pastorcico, madre
Palacio, f. 217v.
Barcelona, f. 117v.
Vid. ensalada Por las sierras de Madrid
Aquella boz de Cristo tan sonora
Medinaceli, f. 56v-57.
Aquella buena mujer
Colombina, f. 103.
Palacio, f. 140v-141.
Aquella fuerça grande que rreçibe
Medinaceli, f. 59v-60.
Aquella mora garrida
Palacio, f. 147.
De Musica Libri Septem, p. 327.

Aquella voluntad que se á rendido
Elvas, f. 102v-103.
 Aquellas sierras, madre
Libro de Música, f. 12v.
 Aquello traté, Domingo
Colombina, f. 76.
 Aquí me declaró su pensamiento
Medinaceli, f. 38v-39.
 Aquí somos todas tres
Palacio, f. 8.
 Vid. Pánpano verde
 Aquí viene la flor, señoras
Palacio, f. 52.
 Aquillótrate, Domingo
Palacio, f. 124.
 Arcángel Sa[n] Miguel
Palacio, f. 268v-269.
 Ardenti mei suspiri
Obras de música para tecla, f. 181v-184v.
 Argimina nombre le dio
Silva de Sirenas, f. 43v.
 Assiste parata en unisonus
Silva de Sirenas, f. 45-45v.
 Asperges me, Domine
Medinaceli, f. 57v-58.
 Aspice, Domine
Orphénica Lyra, f. 59v-61.
Libro de Cifra Nueva, f. 60v-62.
Obras de música para tecla, f. 118-121.
 Aste casado, Anilla
Medinaceli, f. 35v-36.
 Auchelina, vel auchelina
Silva de Sirenas, f. 21v.
 Augustine lux doctorum
Silva de Sirenas, f. 17.
 Aunque mill años durases
Silva de Sirenas, f. 43.
 Aunque mis ojos perdieron
Palacio, f. 256.
 Aunque no [e]spero gozar
Palacio, f. 231v.
 Aunque no me pidáis cuenta
Elvas, f. 83.
 Aunque pierda mi bevir
Palacio, f. 187.
 Ave, ancilla trinitatis
Segovia, f. 156v-157.
 Ave color vini clari
Palacio, f. 97v-98.
 Ave, Maria, gratia plena
Barcelona, f. 124v-126.
 f. 126v-127.
Libro de Música, f. 76.
Silva de Sirenas, f. 10v;
 f. 17v.
Orphénica Lyra, f. 35-36.
El Parnaso, f. 49-52.
Obras de música para tecla, f. 175v-178.

El Parnaso, f. 85v-87v.
 Ay dime, señora, di
Barcelona, f. 189v.
 Ay dolor, ay dolor
Alonso Núñez, f. 102v-103.
 Ay, fortuna cruel. Ay, ciego amor.
El Parnaso, f. 77v-79.
 Ay, Jhesús, qué mal frayle
Medinaceli, f. 199v-200.
 Ay, luna que reluces
Uppsala, f. 21v-22.
 Ay me, que adeso bien so
Palacio, f. 189.
 Ay me, qui voldrá.
Obras de música para tecla, f. 140v-142v.
 Ay, mudo soy, hablar no puedo
El Parnaso, f. 75-77.
 Ay, que biviendo no bivo
Alonso Núñez, f. 0v-1.
 Ay, que non ay
Palacio, f. 154.
 Ay, que non oso mirar
El Delphín
 [Fantasía XIII].
Villancicos y canciones, f. 3v-4.
Orphénica Lyra, f. 134-134v.
 Ay, que non sé rremediarne
Colombina, f. 28v- 29.
Palacio, f. 26v-27.
 Ay, que raviero y muero
Villancicos, f. 7.
 Ay, Santa María
Colombina, f. 91v-93.
Palacio, f. 272v.
Alonso Núñez, f. 24v-25.
 Ay, soledad amarga
Medinaceli, f. 77v-78.
 Ay, triste de mi ventura
Palacio, f. 88v-94.
 Vid. ensalada Una montaña pasando
 Ay triste, que vengo
Palacio, f. 207v-208.
Segovia, f. 213v.
 Ay rado va el escudero
Palacio, f. 70v-71.
 Ay rado va el gentilhonbre
Palacio, f. 80v-81.

B

Bar, bar, bar, çereçen
Palacio, f. 178.
Baxome mi descuydo a tal estado
Canciones y villanescas, nº 3.
Beata nobis gaudia
Barcelona, f. 18v.
Beata quorum agmina
Silva de Sirenas, f. 6.
Beata Virgine
Silva de Sirenas, f. 51-51v.
Beata viscera Mariae virginis
Obras de música para tecla, f. 102-103.
Beatriz, cómo es posible
Medinaceli, f. 91v-92.
Beatus ille, qui procul negociis
Tres Libros de Música, f. 34.
Beatus vir qui timet Dominum
Vid. ensalada Corten espadas afiladas
Beaulté d'amours
Segovia, f. 190.
Belfortuno, un pastor d[e] Estremadura
Medinaceli, f. 101v-105.
Vid. Cristalia, una pastora enamorada
Bella Fioretta, io vorrei
Orphénica Lyra, f. 119v-120v.
Belle sans paire
Libro de Cifra Nueva, f. 57v-59v.
Bem sei que minha tristura
Alonso Núñez, f. 103v-104.
Ben dimostra el mio colore
Palacio, f. 192.
Bendito sea aquel día
Elvas, f. 49v-50.
Bendito sea el día, punto y ora
Recopilación, I, 20-20v.
Benedicamus Dominum
Colombina, f. 93v-94;
f. 94v-95.
Benedicamus Patrem
Barcelona, f. 68v;
f. 69;
f. 73v.
Orphénica Lyra, f. 173-174.
Benedicamus in laude Jhesu
Segovia, f. 91.
Benedicta es caelorum Regina
Obras de música para tecla, f. 159-160v;
f. 164-170v.
Benedicta et venerabilis
Barcelona, f. 41v-43.
Benedicto sea il iorno
Silva de Sirenas, f. 93v.
Bergironette savosienne
Segovia, f. 128v-129.
f. 161.
Bien perdí mi corazón

Palacio, f. 125.
Bien podrá mi desventura
Palacio, f. 196.
Alonso Núñez, f. 2v-3.
Bive leda, si podrás
Colombina, f. 41v-43.
Bolved el rostro angélico y divino
Medinaceli, f. 88.
Buelve tus claros ojos
Medinaceli, f. 32v-34.
Buen amor, no me deis guerra
Palacio, f. 138v.
Buen conde, Fernán González
Alonso Núñez, f. 68v-69.
Buenas nuevas de alegría
Colombina, f. 84-85.
Buscad, buen amor
Recopilación, II, f. 27-28.

C

Calabaça
Palacio, f. 154v-156.
Caldero y llave, madona
Palacio, f. 144v-145.
Calléis, mi señora
Palacio, f. 130v-131.
Callen todas las galanas
Palacio, f. 132v-133.
Cállese ya, Mercurio
El Parnaso, f. 94-95v.
Camino de Santiago
Barcelona, f. 180v.
Canon. Fuge in Egiptum
Segovia, f. 171.
Canon. Quinque venatores sequebantur leporem unum
Barcelona, f. 171.
Canon. Undecim apostoli secuti sunt Petrum
Barcelona, f. 171.
Cansados tengo los ojos
Palacio, f. 212.
Canten todos voz en grito
Colombina, f. 5v.
Carillo, muy mal me va
Palacio, f. 106v-107.
Carillo, quiéresme bien
Medinaceli, f. 142v-143.
Carillo, si tú quisieses
Medinaceli, f. 16v-17.
Catalina sin par, de cuya vista
Medinaceli, f. 145v-146.
Cativo, por libertarme
Palacio, f. 205.
Cavallero, qué buscáis
Palacio, f. 180.

Cavallero, queráysme dexar
Recopilación, I, f. 13-14.
Cavallero, si a Francia is
Palacio, f. 68v-69.
Elvas, f. 6v-7v.
Medinaceli, f. 31v-32.
Vid. Si d[e] amor pena sentís
Cavalleros de Alcalá
Palacio, f. 62v-63.
Cayphas
Segovia, f. 114v-115;
 f. 175v;
 f. 177;
 f. 184;
 f. 185;:
 f. 193v-194.
Cecus non judicat de coloribus
Segovia, f. 195v-197.
Circundederunt me
Palacio, f. 83.
Circumdederunt me gemitus mortis
Medinaceli, f. 157v-158.
Clama, ne cesses
Obras de música para tecla, f. 91v-95v.
Clamabat autem mulier cananea
Barcelona, f. 161v-162.
Tres Libros de Música, III, f. 6-10v.
Medinaceli, f. 51v-52.
Claros y frescos ríos
Tres Libros de Música, III, f. 21-23.
Medinaceli, f. 4v-5.
Claros y hermosos ojos
Canciones y villanescas. nº 2.
Clemente jurava [a] tal
Medinaceli, f. 19v-20.
Com hier
Segovia, f. 190v.
Come havro dunque il frutto
Orphénica Lyra, f. 112-113.
Comer i beber
Palacio, f. 280.
Comme femme
Segovia, f. 205v.
Comme femme desconfortée
Segovia, f. 201v.
[C]ómo no le andará yo
Colombina, f. 105v.
Como está sola mi vida
Palacio, f. 227.
Cómo estáis, virgen y madre
Alonso Núñez, f. 126v.
Cómo nos lievas, amor
Segovia, f. 224.
Como por alto mar tempestuoso
Medinaceli, f. 34v-35.
Cómo puedo ser contento
Palacio, f. 150.
Cómo puedo yo bivar

Silva de Sirenas, f. 24v.
Uppsala, f. 0v-1.
Cómo pagas tú, Cordero
Palacio, f. 123.
Cómo pasará la sierra
Alonso Núñez, f. 89v-90.
Cómo queréis, madre
Villancicos y canciones, f. 14v-15.
Orphénica Lyra, f. 132-133.
Cómo se podrá partir
Alonso Núñez, f. 36v-37.
Con amores, mi madre
Palacio, f. 231.
Con el rrocío del alva
Palacio, f. 166.
Con mi dolor y tormento
Elvas, f. 73v-74.
Con pavor recordó el moro
El Maestro, f. 180-183.
Con qué la lavaré
El Delphín, f. 78-80.
[Contrapunto]
Silva de Sirenas, f. 24.
Libro de Música, f. 9.
Orphénica Lyra, f. 138.
Uppsala, f. 23v-24.
Recopilación, II, f. 35.
Con si se tornó mi vida
Palacio, f. 122v.
Con temor bivo, ojos tristes
Colombina, f. 31v- 32.
Con temor de la mudança
Colombina, f. 62v-63v.
Con temor y con plazer
Segovia, f. 225.
Conde Claros
El Delphín, f. 82.
[Fantasía III. Diferencias instrumentales]
Tres Libros de Música, f. 15v-16v.
[Diferencias instrumentales]
Silva de Sirenas, f. 48-48v;
f. 97v-98v;
f. 99-102v.
[Diferencias instrumentales]
Libro de Música, f. 1-2v.
[Diferencias instrumentales]
Libro de Cifra Nueva, f. 65v.
[Diferencias instrumentales]
Conditor alme siderum
Segovia, f. 169.
f. 169.
Declaración de instrumentos, f. 118v.
Libro de Cifra Nueva, f. 56v.
Congoxa del mal presente
Elvas, f. 90v-91.
Congoxa más que crúel
Palacio, f. 131v.
Contar te quiero mis males

Palacio, f. 103v-104.
Contento soy que doláis
Segovia, f. 211v [continúa música en el f. 212].
Coph. Vocavi amicos meos
Medinaceli, f. 82v-85.
Corazón, pues consentiste
Palacio, f. 170.
Corazón triste, sofrid
Palacio, f. 251.
Corona de más hermosas
Silva de Sirenas, f. 24.
Corren monte tras las vidas
Palacio, f. 188.
Corten espadas afiladas
Silva de Sirenas, f. 22v.
Medinaceli, f. 73v-75.
Vid. Beatus vir qui timet Dominum
Liberame, Domine
Mañana de San Francisco
Covarde cavallero
Villancicos y canciones, f. 5-5v.
Orphénica Lyra, f. 162v-163.
Recopilación, II, f. 24-25.
Creció tanto mi cuidado
Palacio, f. 129v-130.
Credo
Segovia, f. 63v-65.
Cristalía, una pastora enamorada
Medinaceli, f. 101v-105.
Vid. Belfortuno, un pastor d[e] Estremadura
Crucifixus
Orphénica Lyra, f. 162v.
Cucú, cucú, cucucú
Palacio, f. 60.
f. 62v.
Cujus sacrata viscera
Segovia, f. 92v.
f. 167.
Cum appropinquasset
Orphénica Lyra, f. 25v-26v.
Cum invocarem
Silva de Sirenas, f. 31.
Libro de Cifra Nueva, f. 51;
f. 52.
Medinaceli, f. 109v-110.
Cum Sancto Spiritu
Silva de Sirenas, f. 52-52v.
Cum sublevasset oculos Jesus
Medinaceli, f. 24v-25.
Çutegón
Palacio, f. 242v.
Cuydados meus, tão cuydados
Elvas, f. 65v-66.

CH

Che n'est pas jeu

Segovia, f. 163.

Christe redemptor

Obras de Música para tecla, f. 23v-24;
f. 25-25v.

Christus natus est nobis

Medinaceli, f. 113v-114.

D

D' où vient celà

Obras de música para tecla, f. 200v-201v.

D' ung aultre amer

Segovia, f. 160;
f. 204.

Daca bailemos, Carillo

Palacio, f. 201v-202.

Dadme albricias, hijos d[e] Eva

Uppsala, f. 39v-40.

Dadnos, señora, aguinaldos

Barcelona, f. 155v.

Dale si le das, moçuela

Palacio, f. 82.

f. 194.

Dama, mi grand querer

Colombina, f. 43v-44.

Palacio, f. 5v-6.

Dame acogida en tu hato

El Parnaso, f. 96v-97.

Damos gracias a ti, Dios

Palacio, f. 23v-24.

Segovia, f. 210v.

Danza. "La Alta"

Palacio, f. 223.

Dat ic mijn lijden aldus helen moet

Segovia, f. 159.

D[e] alhá d[e] encima del cielo

Alonso Núñez, f. 72v-73.

D[e] amor es mi cuidado

Palacio, f. 163.

De amores del Señor de cielo y tierra

Canciones y villanescas, nº 35.

D[e] amores son mis ojuelos, madre

Colombina, f. 87.

Vid. ensalada La moça que las cabras cría

De Antequera sale el moro

Orphénica Lyra, f. 145.

D[e] aquel fraire flaco y cetrino

Palacio, f. 147v-148.

De aquel pastor de la sierra

Recopilación, II, f. 37.

De bevir vida segura
Palacio, f. 46v-47.
De dónde venís, amores
El Delphín. Fantasía XIV.
Silva de Sirenas, f. 23v.
Recopilación, II, f. 34.
De dónde vienes, Pascual
Canciones y villanescas, nº 24.
De fuera maniredes
Palacio, f. 158.
De hazer lo que juré
Silva de Sirenas, f. 21v.
De la dulce mi enemiga
Palacio, f. 129.
Alonso Núñez, f. 48v-49.
De la momera je n'estay
Colombina, f. 101v-102.
Vid. ensalada Petit le camiset
De la vida d[e] este mundo
Palacio, f. 72v-73.
De la Virgen que parió
Libro de Cifra Nueva, f. 67v.
De las dos hermanas, do sé
Villancicos y canciones, f. 22-23.
Recopilación, II, f. 17.
De las sierras donde vengo
Palacio, f. 122.
De linda serrana
Palacio, f. 175.
Alonso Núñez, f. 6v-7.
De los álamos vengo, madre
Villancicos y canciones, f. 19v-20.
Orphénica Lyra, f. 142-143.
Recopilación, II, f. 13v-14.
De mi dicha no s[e] espera
Palacio, f. 220.
De mi perdida esperança
Colombina, f. 38v-40.
De mi ventura quexoso
Alonso Núñez, f. 81v-82.
De mi vida descontento
Palacio, 73v-74.
De Monçón venía el mozo
Palacio, f. 24.
De os servir toda mi vida
Palacio, f. 134v-135.
De penar quan triste peno
Palacio, f. 295-297.
De profundis clamavi
El Delphín.
De ser mal casada
Palacio, f. 119.
De tous bien[s] playne
Segovia, f. 173v.
f. 176v.
f. 180v-181.
f. 201.
f. 202.

D[e] un espíritu triste y sin consuelo
Orphénica Lyra, f. 128-128v.
De venir, buen caballero
Palacio, f. 157.
De vida que tanto enoja
Colombina, f. 56v.
De vos e de mi naceo
Elvas, f. 71v-72.
De vos y de mí quexoso
Colombina, f. 51v-52v.
Palacio, f. 11v-12v.
Elvas, f. 43v-44.
Alonso Núñez, f. 84v-85.
De vosotros é manzilla
Palacio, f. 121.
Deh fussi la qui meco
Palacio, f. 62.
Del que medra con engaños
Silva de Sirenas, f. 21.
Del rosal sale la rosa
Recopilación, I, f. 8-10.
Del todo me veo, señora
Palacio, f. 169.
Del trabajo que no alabo
Silva de Sirenas, f. 21.
Demandez vous
Libro de Cifra Nueva, f. 70-70v.
Den haghel ende die calde snee
Segovia, f. 124v-125.
Dentro en el vergel moriré
Palacio, f. 247.
Deo gratias
Medinaceli, f. 184.
Deposuit
Orphénica Lyra, f. 13.
Descansa, triste pastor
Palacio, f. 151v-152.
Descendid al valle, la niña
Recopilación, II, f. 11-12.
Descendit Angelus
Libro de Música, f. 82.
Desçiendo al valle, niña
Palacio, f. 125.
Descuidad d[e] ese cuidado
Palacio, f. 251v.
Descuidado de cuidado
Medinaceli, f. 76v-77.
Desdeñado soy de amor
Uppsala, f. 9v-10.
Desdichado fue nacer
Segovia, f. 225v.
Despierta, triste pastor
Alonso Núñez, f. 10v-11.
Desposástesos, señora
Uppsala, f. 8v-9.
Desposósete tu amiga
Elvas, f. 52v-53.
Silva de Sirenas, f. 24.

Después que pasaste el río
Alonso Núñez, f. 109v-110.
 Desde que yo te viyo Joanilha
Alonso Núñez, f. 87v-88.
 Determinado amor a dar contento
Recopilación, I, f. 1-1v..
 Deus meus
El Parnaso, f. 52-54.
 Deus in adjutorium
Colombina, f. 85v-86.
 Dexa d[e] estar modorrído
Palacio, f. 126v-127.
 Dexa ya tu soledad
Recopilación, II, f. 21-21v.
 Dexaldos, madre
Palacio, f. 164.
Alonso Núñez, f. 53v-54.
 Dexe de ser amador
Alonso Núñez, f. 38v-39.
 Dexó del mundo lo que le adornava
Canciones y villanescas, nº 36.
 Dexó la venda, el arco y el aljava
Medinaceli, f. 139v-140.
 Dezí, flor resplandeciente
Segovia, f. 211v.
 Dezidme, fuente clara
Canciones y villanescas, nº 5.
 Dezidme, pues, sospirastes
Palacio, f. 214v-215.
 Dezilde al cavallero
Libro de Música, f. 4-4v.
Uppsala, f. 45v-46.
 Di, Gil. Qué siente Juan
Medinaceli, f. 96v-97.
 Di, pastorcico, pues vienes
Barcelona, f. 117.
 Di, perra mora
Medinaceli, f. 7v-8.
 Di por qué mueres en cruz
Palacio, f. 273v.
 Di, pues vienes del aldea
Alonso Núñez, f. 88v-89.
 Dic nobis, Maria
Colombina, f. 93.
Alonso Núñez, f. 126v-127.
Libro de Cifra Nueva, f. 17.
Medinaceli, f. 184.
 Dichosa fue mi ventura
Silva de Sirenas, f. 91v.
 Digas tú, ell amor d[e] engaño
Palacio, f. 66v-67.
 Dime, a do tienes las mientes
Tres Libros de Música, III, f. 45.
 Dime, Juan, por tu salud
Palacio, f. 195.
 Dime, manso viento
Medinaceli, f. 135v-136.
El Parnaso, f. 93-94.

Dime, robadora
Uppsala, f. 1v-2.
 f. 53v-54.
Dime, triste corazón
Colombina, f. 69v.
Palacio, f. 159.
Dime tú, señora
Alonso Núñez, f. 32v-33.
Dindirín, dindirín, dindirindaña
Palacio, f. 244v.
[D]inos, madre del donsel
Colombina, f. 103v-104.
Dinumerabo eos
Medinaceli, f. 27v-28.
Dios inmortal
Canciones y villanescas, nº 46.
Dios los extremos condena
Canciones y villanescas, nº 31.
Dios te salve, cruz preciosa
Palacio, f. 283v-284.
Dios te salve, pan de vida
Palacio, f. 57.
Dístenos, Señor, tal rey
Palacio, f. 187.
Divincela
Silva de Sirenas, f. 88v.
Divina ninpha mía
Medinaceli, f. 152v-154.
Dixit Dominus
Palacio, f. 274.
Barcelona, f. 72v;
 f. 161;
 f. 167v.
Libro de Música, f. 16-16v.
Medinaceli, f. 64v-65.
 f. 107v-108.
 f. 108v-109.
 f. 117.
 f. 181v.
Dizen a mí que los amores é
Uppsala, f. 47v-48.
Recopilación, II, f. 2-3.
Do mueren sin fenesçer
Palacio, f. 253v-254.
Do queda la libertad
Palacio, f. 165.
Do vosso bem querer
Alonso Núñez, f. 115v-116.
Dolçe, amoroso foch
Palacio, f. 53.
Domine Jhesu Christe qui hora diei
Segovia, f. 94v-95.
Domine, memento mei
Medinaceli, f. 58v-59;
 f. 156bisv-157.
Domine, ne memineris
Segovia, f. 97v-98.
Domine, non secundum peccata nostra

Segovia, f. 93.
 f. 168v.
Medinaceli, f. 180v-181.
Domine Pater
Orphénica Lyra, f. 50-51v.
Domingo, fuese tu amiga
Palacio, f. 48.
Domingo, qué nuevas ay
Palacio, f. 237.
Dónde está tu gallardía
Palacio, f. 110.
Alonso Núñez, f. 20v-21;
 f. 101v-102.
Dónde estás que non te veo
Colombina, f. 17v- 19.
Dónde se sufre, Juana
Medinaceli, f. 153v-154.
Donde sobra el merecer
Palacio, f. 186.
Dónde son estas serranas
Silva de Sirenas, f. 26v.
Donec ponam inimicos
Barcelona, f. 73.
Medinaceli, f. 107v-108.
 f. 1109v-110.
Donoso bem querer, señora
Alonso Núñez, f. 115v-116.
Donzella, Madre de Dios
Palacio, f. 265v-266.
Donzella, non preguntéis
Palacio, f. 28v-29.
Donzella, por cuyo amor
Colombina, f. 14v-16.
Palacio, f. 6v.
Dormendo un giorno
Silva de Sirenas, f. 38-38v.
Obras de música para tecla, f. 142v-144.
Dormiendo está el cavallero
Palacio, f. 71v-72.
Dos ánades, madre
Palacio, f. 107.
Dos coraçones conformes
Palacio, f. 117(=116v).
Dos terribles pensamientos
Palacio, f. 115.
Doulce mémoire.
Glose sopra le cadenze, pp. 41-46.
Obras de música para tecla, f. 82-83v.
Dúlete de mí, señora
Villancicos y canciones, f. 1-1v.
Orphénica Lyra, f. 135v-136.
Dulces exuviae,
Tres Libros de Música, f. 32v.
Dulcíssima María
Medinaceli, f. 75v-76.
Dum complerentur
Libro de Música. f. 79.
Dum deambulet Dominus

El Parnaso, f. 38-42v.
Durandarte, Durandarte
Palacio, f. 290v.
El Maestro, f. 78-79.
Durmiendo yva el Señor
Tres Libros de Música, III, f. 10v-12v.
Duro mal, terrible llanto
Medinaceli, f. 134v-135.
El Parnaso, f. 91v-92v.

E

E la don don, Verges Maria
Uppsala, f. 41v-42.
Een vroylic wesen
Segovia, f. 166.
El bevir, triste me haze
Palacio, f. 299v-301.
El bien que estuve esperando
Palacio, f. 47v-48.
El bivo fuego de amor
Palacio, f. 275v.
El cavallero [Diferencias]
Obras de música para tecla, f. 189-190.
El cervel mi fa
Palacio, f. 149.
El descanso de vos ver
Segovia, f. 212v.
El día que vy a Pasquala
Palacio, f. 254v.
El fresco ayre del fabor humano
Medinaceli, f. 197v-199.
El fresco y manso viento que menea
Medinaceli, f. 195v-196.
El que ama no descansa
Elvas, f. 66v-67.
El que rige y el regido
Palacio, f. 197v-198.
El que sin ti bivar ya no guerría
Orphénica Lyra, f. 168v-169.
Recopilación, I, f. 16-17.
El que tal señora tiene
Palacio, f. 261v-262.
El triste que nunca os vido
Palacio, f. 74.
El vivo fuego
Palacio, f. 257v.
Ell abad que a tal or[a] anda
Palacio, f. 267.
Ell amor que me bien quiere
Palacio, f. 85.
Ell dolor que está a secreto
Alonso Núñez, f. 27v-28.
Elaes
Segovia, f. 114v-115.

f. 175v.
f. 177.
f. 193v-194.

Elas Abraham

Segovia, f. 184.

En attendant

Segovia, f. 185v.

En Avila, mis ojos

Palacio, f. 128v.

En el campo me metí

Medinaceli, f. 68v-69.

En el mi corazón vos tengo

Palacio, f. 262.

En el servicio de vos

Colombina, f. 8.

Palacio, f. 25v-26.

En esta crüel guerra

Palacio, f. 253v-254.

En comience ora, Juanillo

Barcelona, f. 181v.

En fuego d[e] amor me quemo

Palacio, f. 127v.

"El Jubilate" [ensalada]

Orphénica Lyra, f. 146-149.

Ensaladas.

En la ciudad de Betulia

Silva de Sirenas, f. 20.

En la fuente del rosel

Libro de Música, f. 12.

Recopilación, II, f. 38.

En las sierras donde vengo

Palacio, f. 146.

En memoria d[e] Alixandre

Palacio, f. 76v-77.

En no me querer la vida

Palacio, f. 121v.

En tanto que de rosa y açuçena

Canciones y villanescas, nº 4.

En toda la tramontana

Alonso Núñez, f. 26v-27.

En vida de tantos años

Alonso Núñez, f. 98v-99.

Enamorado de vos

Palacio, f. 60v-61.

Encúbrase el mal que siento

Barcelona, f. 189.

Enemiga le soi, madre

Palacio, f. 2v;

f. 3;

f. 217v.

Vid. ensalada Por las sierras de Madrid

Enfermo estaba Antíoco

El Parnaso, f. 74v-75.

Ensalada. "El Jubilate"

Orphénica Lyra, f. 146-149.

Ensaladas.

"La Bomba"

Orphénica Lyra, f. 149-152.

Ensaladas.**"La Justa"**Orphénica Lyra, f. 153-158.Ensaladas.**Entra mayo y sale abril**Palacio, f. 52.**Entre todos los naçidos**Palacio, f. 274v.**Es de tal metal mi mal**Palacio, f. 230v.**Es la causa bien amar**Palacio, f. 34v-35.**Es la vida que cobré**Colombina, f. 73v- 75.**Es la vida que tenemos**Palacio, f. 43v-44.**Es menester que se açierte**Canciones y villanescas, nº 61.**Es mi vida de tantos danos**Alonso Núñez, f. 98v-99.**Es nacido Dios, pastores**Alonso Núñez, f. 124v.**Es por vos si tengo vida**Palacio, f. 48v-49.**Es tan alta la ocasión**Palacio, f. 56v-57.**Esclarecida Juana, el que se atreve**Medinaceli, f. 180v-190.El Parnaso, f. 90-91v.**Esclareçida Madre y Virgen pura**Canciones y villanescas, nº 38.**Escomience ahora, Juanillo**Barcelona, f. 172v.**Escrito está en mi alma vuestro gesto**El Parnaso, f. 79-81v.**Esos tus claros ojos, Jeronica**Medinaceli, f. 93v-94.**Está la Reyna del cielo**Palacio, f. 78v-79.**Esta queda loca**Palacio, f. 128.**Esta trabalhosa vida**Alonso Núñez, f. 77v-78.**Estas noches atan largas**Palacio, f. 269.Uppsala, f. 20v-21.**Estávase Marfida enamorada**Medinaceli, f. 106v-107.**Estraña muestra d[e] amar**Canciones y villanescas, nº 32.**Estrella oriental**Palacio, f. 259.**Et ascendit in coelum**Orphénica Lyra, f. 5v.**Et cum spiritu tuo**Medinaceli, f. 207v.**Et homo factus est**Medinaceli, f. 207.

Et in terra... Spiritus et alme
Segovia, f. 65v-67.
Et misericordia
Silva de Sirenas, f. 87v.
Eulalia bor gonela
Silva de Sirenas, f. 22.
Exortum est in tenebris
Segovia, f. 92.
Exultet celum laudibus
Silva de Sirenas, f. 10.
Exurge quare obdormis Domine
Tres Libros de Música, III, f. 57.

F

Falai meus olhos
Uppsala, f. 52v-53.
Falai-me, miña amor, falai-me
El Maestro, f. 77.
Falalán, falalalán, falalalera
Uppsala, f. 27v-28.
Falta la parte
Palacio, f. 275v-276.
Fecit potentiam
Segovia, f. 205.
Orphénica Lyra, f. 3v;
 f. 4;
 f. 5.
[F]elix namque es
Barcelona, f. 44v-45.
Flérída para mí dulce y sabrosa
Libro de Música, f. 7v.
Fonte frida, fonte frida
Palacio, f. 82v.
Fortuna desperata
Segovia, f. 38v-45;
 f. 115v-116;
 f. 117v-118;
 f. 174;
 f. 182v.
Fortunata vincineta
Segovia, f. 112.
Foyse gastando a esperança
Alonso Núñez, f. 118v-119.
Frais et gaillard ung jour
Libro de Cifra Nueva, f. 71v-72.
Franceses, por qué rrazon
Palacio, f. 278v-279.
Frância, cuenta tu ganancia
Palacio, f. 289-290.
Fresco y claro arroyuelo
Medinaceli, f. 11v-12.
Frescura soberana
Medinaceli, f. 149v-151.
Fuit homo missus
Libro de Música, f. 75v-76.

G

Gaeta nos es subjeta

Palacio, f. 277v-278.

Garissee moy

Segovia, f. 191v.

Garridica soy en el yermo

Palacio, f. 49v-50.

Vid. ensalada Serrana del bel mirar

Gasajado vienes, Mingo

Palacio, f. 153v-154.

Gasajémonos de huzía

Palacio, f. 101v-102.

Gasajoso está Carillo

Medinaceli, f. 17v-18.

Gaudeamus omnes in Domino

Segovia, f. 200.

Orphénica Lyra, f. 168.

Gavylão, gavylão bramco

Alonso Núñez, f. 49v-50.

Gentil cavallero

Barcelona, f. 174v.

Tres Libros de Música, III, f. 50

Libro de Música, f. 13-13v.

Gentil dama, non se gana

Colombina, f. 7v-9.

Palacio, f. 27v-28.

Gentil mia donna

El Maestro, f. 188-190.

Gentil señora mía

Villancicos y canciones, f. 24v-25v;
f. 25-26.

Recopilación, I, f. 1v-2.

Gentil spiritus

Segovia, f. 192v-193.

Gentils galans

Silva de Sirenas, f. 93v.

Gentilhombre enamorado

Palacio, f. 233v.

Genuit puerpera

El Parnaso, f. 54v-57.

Germinavit

Orphénica Lyra, f. 71-72.

Gloria Patri

Medinaceli, f. 95.

Gloria sea [a]l Glorioso

Palacio, f. 264v.

Gloriar mi posso io, donne

Silva de Sirenas, f. 35.

Góstate, Virgen sagrada

Uppsala, f. 37v-38.

Hazme, amor, el mal que puedes
Elvas, f. 57v-58.
 Hermitaño quiero ser
Palacio, f. 218v-219.
 Hermosa Catalina
Medinaceli, f. 12v-13;
 f. 202v-203.
 Hermosa Magdalena
Medinaceli, f. 200v-201.
 Hermosa pastorçilla que, huyendo
Medinaceli, f. 148v-149.
 Hermosíssima María
Recopilación, I, f. 6-7.
 Hermosura con ufana belleza
Palacio, f. 148v.
 Het es al ghedaen
Segovia, f. 183.
 Heu mi, sin ventura
Palacio, f. 181.
 Hic est discipulus
Medinaceli, f. 88v-89.
 Hierusalem, luge
Silva de Sirenas, f. 30-30v;
 f. 32-32v.
 Obras de música para tecla, f. 129-130v.
 His precursor et dilectus
Silva de Sirenas, f. 9.
 Hodierna lux
Orphénica Lyra, f. 14v-16v.
 Hoert hier, myn lieve gheselle
Segovia, f. 173.
 Hombres, victoria, victoria
Canciones y villanescas, nº 22.
 Huyd, huyd, o çiegos amadores
Medinaceli, f. 130v-131.
Canciones y villanescas, nº 45.

I

I tene a l'ombra de gli ameni Faggi
Tres Libros de Música, III, f. 44.
 Ia dei fim a meus cuidados
Elvas, f. 81v-82.
 Ia naon podeis ser contentes
Elvas, f. 68v-69.
 Ia que viveis taon ausentes
Elvas, f. 76v-77.
 Ic draghe de mutse clutse
Segovia, f. 131v-132.
 I[c] [e]n hebbe gheen ghelt in myn bewelt
Segovia, f. 132v-133.
 Ic hoerde de clocskins luden
Segovia, f. 129v-130.
 Ic weinsche alle schoene vrouwen eere
Segovia, f. 133v-134.

Iestou minha ventura
Elvas, f. 67v-68.
Iesum queritis
Silva de Sirenas, f. 11-11v.
Il bianco e dolce cigno
Orphénica Lyra, f. 121-121v.
Illustre selva, fértil y abundante
Medinaceli, f. 196v-197.
In exitu Israel de Egipto
Colombina, f. 86 bis.
Alonso Núñez, f. 12v-13.
Libro de Música, f. 16v.
Libro de Cifra Nueva, f. 43v.
Vid. Menga la del Bustar
Libro de Música, f. 16v.
In illo tempore: Apprehendit Pilatus Jesum
Barcelona, f. 105v-106.
In me transierunt irae tuae
El Parnaso, f. 42v-45v.
In minen zin
Segovia, f. 159v.
In pace, in idipsum
Segovia, f. 171v.
In passione positus
Barcelona, f. 139v-140.
In principio erat verbum
Libro de Música, f. 75.
In te, Domine, speravi
Palacio, f. 56.
Silva de Sirenas, f. 28-28v.
Obras de música para tecla, f. 123v-128.
Incipit oratio Hieremiae
Medinaceli, f. 155v-156bis.
Infante nos es nascido
Colombina, f. 36v- 38.
Vid. Señora, qual sey venido
Infirmittatem nostram
Silva de Sirenas, f. 7-7v.
Inperatrix virginarum
Segovia, f. 148v-149.
Inta tutta sarisi
Libro de Música, f. 88.
Intemerata virgo
Barcelona, f. 128v-130.
Inter preclarissimas virtutes
Segovia, f. 78v-81.
Inter natos mulierum
Orphénica Lyra, f. 30v-31v.
Medinaceli, f. 158v-159.
Inter vestibulum et altare
Medinaceli, f. 23v-24.
Intolerable rayo. O, luz hermosa
Medinaceli, f. 132v-134.
Inviolata
Silva de Sirenas, f. 60-60v;
f. 61.
Obras de música para tecla, f. 110v-114v;
f. 134-136.

Io ti voria contar
Libro de Música, f. 87-87v.
Isabel, Isabel
Tres Libros de Música, III, f. 53.
Israel es tu Rex
Medinaceli, f. 182.
Israel, mira tus montes
Tres Libros de Música, III, f. 14-15v.
Italia mia
Silva de Sirenas, f. 41-41v.

J

Jamás cosa que quisiesse
Silva de Sirenas, f. 44v.
Jamays
Segovia, f. 179v.
Jançu Janto dego de Garçigorreta
Palacio, f. 143v-144.
J'ay beau...J'ay pris amours
Segovia, f. 182.
J'ay bien nori
Segovia, f. 189.
J'ay pris amours
Segovia, f. 110v;
 f. 118v;
 f. 182v.
Je fille quan ile me dona
Obras de Música para tecla, f. 136-136v.
Je n'ay deul
Segovia, f. 113v-114.
Je ne demande
Segovia, f. 111v-113.
Je ne fays plus
Segovia, f. 181v.
Je ne puis plus
Segovia, f. 192.
Je prens en gré
Libro de Cifra Nueva, f. 68v.
El Parnaso, f. 112v-113.
Obras de música para tecla, f. 70v-72v;
 f. 72v-74.
Je suys aimé
Obras de música para tecla, f. 146-147v.
Je veulx laysser mélancolie
El Delphín, f. 45-47.
Je vous
Libro de Cifra Nueva, f. 70v-71.
Jesu nostra redemptio
Medinaceli, f. 203v-204.
Jesucristo, hombre y Dios
Libro de Cifra Nueva, f. 50.
Juana, yo juro a fe que si os cog[i]esse
Medinaceli, f. 133v-134.
Jubilate
Silva de Sirenas, f. 61v.
Orphénica Lyra, f. 81-83v.

Justa fue mi perdicción
Palacio, f. 31v-32.
Segovia, f. 207.
Juste Judex Jhesu Christe
Colombina, f. 95v-97.
Segovia, f. 102v.
Juyzio fuerte será dado
Colombina, f. 88;
f. 104v-105.
Palacio, f. 250v.
Juyzios sobre una estrella
Canciones y villanescas, nº 28.

K

Kyrie eleyson
Segovia, f. 98v;
 f. 100.
Barcelona, f. 170bisv.
Medinaceli, f. 159v-160.
Obras de música para tecla, f. 42v-43v;
 f. 43v-44v;
 f. 45-45v;
 f. 46-46v;
 f. 47-48;
 f. 48-49;
 f. 49v-50v.

L

L'amor, donna, ch'io te porto
Palacio, f. 59.
La bella malmaridada
Palacio, f. 136.
El Delphín, f. 77-78. [Diferencias]
Silva de Sirenas, f. 26v.
"La Bomba". [Ensalada]
Orphénica Lyra, f. 149-153.
Ensaladas.
La congoxa que partió
Palacio, f. 59v-60.
La cortesía
Libro de Música, f. 87v-88.
La dama le demanda
Obras de música para tecla, f. 192-193v. [Diferencias].
La gracia y los ojos bellos
Canciones y villanescas, nº 6.
"La Justa". [Ensaladas].
Orphénica Lyra, f. 153-158.
Ensaladas.
La luz de vuestros ojos, pura, ardiente
Canciones y villanescas, nº 7.
La mañana de Sant Juan
Libro de Música, f. 5v.

La Martinella
Segovia, f. 197v-198.
La más graciosa serrana
Palacio, f. 81.
La mi sola Laureola
Palacio, f. 179;
 f. 235v.
Villancicos y canciones, f. 10.
Orphénica Lyra, f. 159-159v.
La moça que las cabras cría
Colombina, f. 87.
Vid. D[e] amores son mis ojuelos, madre
La que tengo no es prisión
Palacio, f. 35v-36.
La rubia pastorçica de ojos bellos
Medinaceli, f. 92v-93.
La terrible pena mía
Alonso Núñez, f. 51v-52.
La tierra s[e] está gozando
Canciones y villanescas, nº 20.
La tricotea Sa[n] Martín la vea
Palacio, f. 142v-143.
La vida i la gloria
Palacio, f. 133v.
La vida y la muerte juntas
Palacio, f. 184.
Elvas, f. 87v-88.
La vita fugge, et non se arresta un hora
Tres Libros de Música, III, f. 36.
La zorrilla con el gallo
Palacio, f. 237v-238.
Alonso Núñez, f. 42v-43.
Lacen, adieu, wel zoete
Segovia, f. 123v.
Laet u ghenoughen, lieven Joan
Segovia, f. 119v-120.
Lágrimas de mi consuelo
Medinaceli, f. 3v-4.
Recopilación, I, f. 18;
 I, f. 19.
Lágrimas de saudade
Alonso Núñez, f. 23v-24.
Lagime mesti
Libro de Música, f. 89v-90.
Lamentabatur Jacob
Orphénica Lyra, f. 64-65v.
Lamentación
Orphénica Lyra, f. 77-81.
Las mis penas, madre
Palacio, f. 43.
Las tristes lágrimas mías
Elvas, f. 63v-64.
Silva de Sirenas, f. 25.
Las trystezas no m[e] espantan
Palacio, f. 40.
Lassato a il Tago su dorate arene
Tres Libros de Música, III, f. 39.
Lauda Syon

Orphénica Lyra, f. 65v-66v.
Laudate Dominum, Deum nostrum
Silva de Sirenas, f. 5;
 f. 21.
Laudate eum omnes angeli eius
Colombina, f. 48.
Le povre amant qui est
Colombina, f. 106v-107.
Le souvenir
Segovia, f. 116v-117;
 f. 203v.
Ledo rostro venerado
Alonso Núñez, f. 40v-41.
Leonor, enferma estavas y llorosa
Medinaceli, f. 144v-145.
Letentur omnes
Orphénica Lyra, f. 23-24.
Levanta, Pascual, levanta
Palacio, f. 110v.
Levántese el pensam[i]ento
Alonso Núñez, f. 117v-118.
Levayme, amor, daquesta terra
El Maestro, f. 177-178.
Libenter gloriabor
Segovia, f. 18v-25.
Liberame Domine
Vid. ensalada Corten espadas afiladas
Liete madonne
Orphénica Lyra, f. 116v-117v.
Lindos ojos avéis, señora
Villancicos y canciones, 20v-21.
Recopilación, II, f. 16v.
Lo que demanda el romero
Palacio, f. 246bisv.
Lo que más, señora, siento
Palacio, f. 168.
Lo que mucho se desea
Palacio, f. 254.
Lo que queda es lo seguro
Palacio, f. 62;
 f. 129.
Elvas, f. 47v-48.
Alonso Núñez, f. 19v-20.
Silva de Sirenas, f. 93.
Los braços traygo cansados
Palacio, f. 291.
Barcelona, f. 142.
Alonso Núñez, f. 66v-67.
Silva de Sirenas, f. 25v-26.
Recopilación, II, f. 28.
De Musica Libri Septem, p. 384.
Los hombres con gran plazer
Colombina, f. 78v-79.
Los ojos de Marfida hechos fuentes
Recopilación, I, f. 3-4.
Los ojos puestos en el alto cielo
Medinaceli, f. 137v-138.
Los que a nuestro rabadán

Barcelona, f. 182
Los que amor y fe se tienen
Palacio, f. 145.
Los Reyes siguen la [e]strella
Canciones y villanescas, nº 52.
Los suspiros no sosiegan
Palacio, f. 100v-101.
Luisa de mi alma. A quién digo Luysa
Medinaceli, f. 138v-139.

LL

Llamáysme villana. Yo no lo soy
Recopilación, II, f. 29-30.
Llaman a Teresica
Uppsala, f. 32v-33.
Medinaceli, f. 9v-10.
Vid. Teresica hermana
Llamo la muerte, y con rraçón la llamo
Medinaceli, f. 74v-75.
Llenos de lágrimas tristes
Palacio, f. 114.
Barcelona, f. 185.
Elvas, f. 97v-98.
Llorad conmigo, pastores
Medinaceli, f. 22v-23.
Llove a menudo
Alonso Núñez, f. 34v-35.
Llueve menudico
Palacio, f. 281.

M

Madona mala vostra
Libro de Música, f. 87v.
Madonna mia
Libro de Música, f. 90.
Orphénica Lyra, f. 131v.
Madonna, non so dir tante parole
Silva de Sirenas, f. 37-37v.
Madonna, per voi ardo
El Maestro.
Orphénica Lyra, f. 116-116v.
Madonna, qual certeza
Silva de Sirenas, f. 35v.
Madre mía, muriera yo
Palacio, f. 88v-94.
Vid. ensalada Una montaña pasando
Madre, para qué naçí
Palacio, f. 49v-50.
Vid. ensalada Serrana del bel mirar
Magna opera [Domini]

Medinaceli, f. 109v-110.

Magnificat

[**Quia fecit magna**]

Colombina, f. 99v-100.

Segovia, f. 73v-76;

f. 76v-78;

f. 142v-145;

f. 146-147v.

Barcelona, f. 69v-72;

f. 83v-87;

f. 87v-91;

f. 91v-94;

f. 94v-98;

f. 98v-104;

f. 108v-116;

f. 120v-122;

f. 152v-153;

f. 158v-160;

f. 178v-179.

Medinaceli, f. 45v-49;

f. 52v-56.

Obras de música para tecla, f. 29-30v;

f. 30v-31v;

f. 31v-32v;

f. 33-34v;

f. 34v-35v;

f. 36-37v;

f. 37v-39;

f. 39-40v.

Mal aya quien a vos casó

Orphénica Lyra, f. 140-141.

Mal de muchos no consuela

Palacio, f. 124.

Mal ferida va la garça

Libro de Música, f. 14.

Mal se cura muyto mal

Uppsala, f. 4v-5.

Malheur me bat

Libro de Cifra Nueva, f. 26-26v.

Malos adalides fueron

Palacio, f. 41v-42.

Mano a mano los dos amores

Palacio, f. 46.

Manso viento que con dulce rruido

Medinaceli, f. 194v-195.

Manus tue Domine

Orphénica Lyra, f. 86v-88.

Mañana de San Francisco

Silva de Sirenas, f. 22v.

Medinaceli, f. 73v-75.

Vid. ensalada Corten espadas afiladas

Maravilla es como vivo

Palacio, f. 248.

Maravýllome dél

Colombina, f. 86bis-86ter.

Marfira, por vos muero

Medinaceli, f. 131v-132.

Más devéis a quien os sirve

Elvas, f. 53v-54.
Más lo precio [que] mi Enrique
Segovia, f. 214.
Más pierde de lo que piensa
Palacio, f. 185.
Más quiero morir por veros
Palacio, f. 55.
Más vale trocar placer
Palacio, f. 209v-210.
Mater patris et filia
Segovia, f. 157v-158.
Mater patris, nacti nata
Barcelona, f. 138v-138bis.
Mayoral del hato. ¡Ahau!
Palacio, f. 70v-71.
Meis ollos van per lo mare
Palacio, f. 299.
Meiskin, es u cutkin zur?
Segovia, f. 134v.
Memorare piissima
Barcelona, f. 162v-163.
Menga, la del Bustar
Palacio, f. 210v-211.
Alonso Núñez, f. 12v-13.
Vid. In exitu Israel
Merçed, merçed le pidamos
Colombina, f. 79v-80.
Meu naranjedo non te frute
Palacio, f. 217.
Mi corazón fatigado
Orphénica Lyra, f. 129v-131.
Mi corazón se destierra
Libro de Música, f. 10.
Mi dolor está encubierto
Barcelona, f. 184.
Mi esperança, vos sois digna
Palacio, f. 263v-264.
Mi libertad en sosiego
Palacio, f. 53v-54.
Mi mal de causa es y aquesto es cierto
Recopilación, I, f. 7-7v.
Mi mal por bien es tenido
Palacio, f. 38.
Mi muerte contra la vida
Palacio, f. 154v.
Mi ofensa [e]s grande, séalo [e]l tormento
Canciones y villanescas, nº 11.
Mi peligrosa pasión
Palacio, f. 172.
Mi querer tanto vos quiere
Colombina, f. 48v- 49.
Palacio, f. 19v-20.
Mi ventura, el cavallero
Palacio, f. 88.
Mi vida nunca rreposa
Palacio, f. 214.
Mia fee, Gil, ya de tu medio
Alonso Núñez, f. 5v-6.

Miedo m[e] é de Chiromiro
Palacio, f. 236v-237.
Mijn alderliefst morselkin
Segovia, f. 166v.
Mijns hefskins bruyñ oghen
Segovia, f. 177v.
Mil vezes llamo la muerte
Palacio, f. 173.
Elvas, f. 83v-84.
Mill cosas tiene ell amor
Palacio, f. 128.
Mille quingentis verum bis sex
Segovia, f. 81v-83.
Mille regrés
El Delphín, f. 40-42.
Minina dos olhos verdes
Alonso Núñez, f. 95v-96;
f. 96v-97.
Minno amor dexistes: ¡Ay!
Palacio, f. 44.
Mios fueron mi coraçón
Palacio, f. 111;
f. 207v.
Mira, Juan, lo que te dixé
El Parnaso, f. 109v-110.
Mira Nero de Tarpeya
Libro de Cifra Nueva, f. 55v-56.
Mirad qué negro amor
Elvas, f. 100v-101.
Míralo cómo llora
Libro de Cifra Nueva, f. 60v.
[M]irando dama fermosa
Colombina, f. 49v-51.
Mis arreos son las armas
Alonso Núñez, f. 67v-68.
Mis ojos ciegos [d[e] amaros]
Palacio, f. 162.
Mis sospiros, despertad
Alonso Núñez, f. 78v-79.
Mis tristes, tristes sospiros
Colombina, f. 27v- 28.
Miserere mei, Deus
Libro de Música, f. 81.
Medinaceli, f. 110v;
f. 123v;
f. 129;
f. 157v-158;
f. 182v-185.
Missa. Sin título.
Colombina, f. 67v-68;
f. 68v-69;
f. 93v-94;
f. 94v-95.
Segovia, f. 5;
f. 9-11;
f. 11v-18;
f. 25v-30;
f. 45v-54;

- f. 54v-63;
 f. 135-142.
Barcelona, f. 21v-30;
 f. 30v-37;
 f. 74-82;
 f. 137v.
Medinaceli, f. 97v-101;
 f. 115-116v;
 f. 162v-167.
Silva de Sirenas, f. 74-74v;
 f. 83v.
Missa. Ave Maria
Orphénica Lyra, f. 11v;
 f. 158-158v;
 f. 158v-159.
Tres Libros de Música, II, f. 18-20.
Misa. Ave Maris Stella
Silva de Sirenas, f. 75v.
Libro de Música, f. 68v-73.
Orphénica Lyra, f. 107v-108;
 f. 167v-168.
Missa. Beata Virgine
Tres Libros de Música, II, f. 4-5;
 II, f. 22-23v.
Silva de Sirenas, f. 85.
Libro de Música, f. 73v-79.
Orphénica Lyra, f. 73-77.
Libro de Cifra Nueva, f. 33-33v.
Obras de música para tecla, f. 68-68v;
 f. 103-104.
Missa. Benedicta es caelorum Regina
Orphénica Lyra, f. 5v;
 f. 55-55v;
 f. 85-86v.
Missa. Fa, re, mi, re
Libro de Música, f. 36-41.
Missa. Faysans regrés
El Delphín, f. 36-37;
 f. 37-38.
Tres Libros de Música, II, f. 10v-12;
 II, f. 12-13.
Silva de Sirenas, f. 85v.
Orphénica Lyra, f. 91v-92;
 f. 92-92v;
 f. 92v.
Missa. Fortuna desperata
Segovia, f. 38v-45.
Missa. Fuga
El Delphín, f. 38-40.
Silva de Sirenas, f. 85.
Libro de Música, f. 41-46.
Missa. Gaude Barbara
Orphénica Lyra, f. 7-7v.
Missa. Gaudeamus
Silva de Sirenas, f. 84-84v.
Libro de Música, f. 57v-68v.
Orphénica Lyra, f. 167v-168.
Missa. Hércules Dux Ferrariae

- El Delphín, f. 34;
f. 34-35.
- Libro de Música, f. 31-36.
- Orphénica Lyra, f. 1.
- Missa. L' Homme Armé
Barcelona, f. 49v-59.
- Orphénica Lyra, f. 8v-9;
f. 40v-41v;
f. 91-91v.
- Obras de música para tecla, f. 96v-98v;
f. 98v-99v.
- Missa. La, sol, fa, re, mi
Tres Libros de Música, II, f. 12v-13v.
- Libro de Música, f. 53-57v.
- Orphénica Lyra, f. 90-90v;
f. 93;
f. 93;
f. 93v-94.
- Missa. Libenter Gloriabor
Segovia, f. 18v-25.
- Missa. Mente tota
Barcelona, f. 4v-12.
- Missa. Mi, fa, re, sol, fa, mi
Silva de Sirenas, f. 1v;
f. 2v.
- Missa. Mille Regrés
Silva de Sirenas, f. 46-46v.
- Orphénica Lyra, f. 108-108v.
- Missa. Pange Lingua
Tres Libros de Música, II, f. 10-11.
- Silva de Sirenas, f. 83.
- Orphénica Lyra, f. 1v.
- Missa. Panis quam ego dabo
Silva de Sirenas, f. 71-72v.
- Missa. Quem dicunt homines
Silva de Sirenas, f. 85v.
- Missa. Rex virginum
Barcelona, f. 38v-41.
- Missa. Rose playsante
Segovia, f. 30v-38.
- Missa. Si bona suscepimus
Orphénica Lyra, f. 83v-84v.
- Missa. Super voces musicales
Libro de Música, f. 46-52v.
- Missa. Tua est potentia
Silva de Sirenas, f. 71v.
- Missa. Tu es vas electionis
Orphénica Lyra, f. 10-10v.
- Moet mij laten u uriendelic schyn
Segovia, f. 165.
- Mon pere m'a doné mari
Segovia, f. 127v-128.
- Mon souvenir
Segovia, f. 164.
- Morenica, dame un beso
Villancicos y canciones, f. 16-17.
- Orphénica Lyra, f. 133-133v.

Nec michi nec tibi
Segovia, f. 187v-188.
Nigra sum, sed formosa
El Parnaso, f. 35v-38.
Ninguno cierre las puertas
Palacio, f. 102v-103.
Ninpha gentil, que en medio la espesura
Medinaceli, f. 41v-43.
Niña, erguídeme los ojos
Palacio, f. 50v;
 f. 66;
 f. 265.
Niña y viña, peral y havar
Colombina, f. 72v.
Palacio, f. 61;
 f. 186.
Niño amigo, dónde bueno
Palacio, f. 203.
Niño Dios, d[e] amor herido
Canciones y villanescas, nº 53.
Nisi Dominus
Tres Libros de Música, III, f 56.
N[o] os doláis del pensamiento
Palacio, f. 158.
No andes tan aborrido
Elvas, f. 44v-45.
Alonso Núñez, f. 100v-101.
No ay plazer en esta vida
Palacio, f. 41.
No cesé hasta qu[e] os vi
Palacio, f. 214.
No consiento ni me plaze
Colombina, f. 64v- 65.
No desmayes, corazón
Palacio, f. 209v.
No deve seguir amores
Palacio, f. 95.
No devo dar culpa a vos
Colombina, f. 2-3.
Palacio, f. 130.
No é ventura, mezquino yo
Palacio, f. 137v-138.
No fie nadie en amor
Palacio, f. 150v.
No hallo a mis males culpa
Alonso Núñez, f. 128v-129.
No husies de buen tempero
Palacio, f. 208.
No la devemos dormir
Uppsala, f. 32v-33.
No llores, pastor amigo,
Alonso Núñez, f. 61v-62.
No m[e] agravio de la pena
Elvas, f. 89v-90.
No me habléis, conde
Villancicos y canciones, f. 5v-6.
Orphénica Lyra, f. 136-136v.
No me firays, madre

Recopilación, II, f. 31-32.
No me las amuestras más
Uppsala, f. 2v-3.
Vid. No me las enseñes más
No me las enseñes más
Palacio, f. 174.
Vid. No me las amuestras más
No me le digais mal, madre
Palacio, f. 259.
No me llaméys sega la erva
Libro de Música, f. 10v.
Recopilación, II, f. 39.
No me pesa del morir
Palacio, f. 190.
No pensé qu[e] entre pastores
Palacio, f. 167.
Recopilación, II, f. 10-11.
No penseis vos, pensamiento
Palacio, f. 200.
No piensen que á d[e] acabar
Elvas, f. 45v-46.
Alonso Núñez, f. 80v-81.
No podrá maravillarse
Palacio, f. 112.
No podrán ser acabadas
Palacio, f. 138.
No puede el que os á mirado
Palacio, f. 110.
No pueden dormir mis ojos
Palacio, f. 69.
No puedes quejar, amor
Colombina, f. 46v-47v.
No puedo apartarme
Palacio, f. 245v.
Recopilación, II, f. 40.
No querades fija
Palacio, f. 139v.
No queriendo sois querida
Palacio, f. 13v-14.
No quiero que me consienta
Palacio, f. 160.
No quiero que nadie sienta
Palacio, f. 225.
No quiero ser monja, no
Palacio, f. 6.
No quiero tener querer
Palacio, f. 252.
No se puede llamar fe
Palacio, f. 34.
No sé qué me bulle en el calcañar
Villancicos y canciones, f. 4-4v.
Orphénica Lyra, f. 134v-135.
No so yo quién la descubre
Palacio, f. 240.
No soy yo quien veis bivar
Uppsala, f. 1v-2;
f. 10v-11.
No tendes cama

Alonso Núñez f. 125v-126.
No tenéis la culpa vos
Palacio, f. 238.
No tenga nadie speranza
Colombina, f. 60v-61.
No tengo cabellos, madre
Recopilación, II, f. 36.
No tienen vado mis males
Palacio, f. 99v-100.
Uppsala, f. 3v-4.
Elvas, f. 88v-89.
No val das mais belas
Alonso Núñez, f. 51.
No veros y dessearvos
Elvas, f. 80v-81.
No ves, amor, qu[e] esta gentil moçuela
Medinaceli, f. 136v-137.
El Parnaso, f. 89-90v.
Non in die festo
Medinaceli, f. 167v-180.
Non me plaze nin consiento
Palacio, f. 23v-24.
Non puedo dexar
Colombina, f. 100v-101.
Vid. ensalada **Querer vieja yo**
Non puedo si non querer
Colombina, f. 26v- 27.
Non tendes cama
Alonso Núñez, f. 125v-126.
Non tenga con vos amor
Colombina, f. 46v-47;
f. 107v.
Nonne disimulavi
Silva de Sirenas, f. 15.
Norabuena vengas, Menga
Palacio, f. 196v;
f. 197.
Nova Angeleta, sovra l'ale accorta
El Maestro, f. 86-88.
Nuestra ama, Minguillo
Palacio, f. 134.
Nuestro bien y gran consuelo
Palacio, f. 10.
Nuevas, nuevas de plazer
Segovia, f. 222.
Nuevas, nuevas. Por tu fe
Segovia, f. 222v.
Nuevas te traygo, Carillo
Colombina, f. 77.
Palacio, f. 200v-201.
Nunc dimittis
Libro de Cifra Nueva, f. 52v.
Nunca çessarán mis ojos
Palacio, f. 173.
Nunca creí que la muerte
Alonso Núñez, f. 60v-61.
Nunca fue pena mayor
Colombina, f. 16v- 17.

Palacio, f. 1.
Segovia, f. 209.
Nunca más verán mis ojos
El Parnaso, f. 95-96v.
Nunca yo, señora, os viera
Palacio, f. 117.

N

Ñar, ñarete,
Palacio, f. 234v-235.

O

O, admirable comercium
Barcelona, f. 104v-105.
O, alto bien sin revés
Palacio, f. 73v-74.
O, ascondida verdad
Palacio, f. 271v.
O, Beata Maria
Orphénica Lyra, f. 70-71.
El Parnaso, f. 45v-48.
O, beata viscera Marie virginis
Barcelona, f. 48v-49.
[O] beate Sebastiane
Barcelona, f. 15;
f. 16v-17.
O, bendita sea la hora
Palacio, f. 71v-72.
O, bene mio
Libro de Música, f. 90v-91.
O, bone Jhesu
Segovia, f. 100v-101.
Barcelona, f. 135v-136.
O, castillo de Montages
Palacio, f. 241v-242.
O, celestial medicina
Canciones y villanescas, nº 48.
O, crux, ave spes
Segovia, f. 99v.
O, cuidado, mensajero
Palacio, f. 118v-119.
O, desdichado de mí
Palacio, f. 36v-37.
O, dichoso y desdichado
Palacio, f. 120.
O, dulce contemplación
Recopilación, II, f. 6.
O, dulce suspiro mío
Medinaceli, f. 9v-10.
O, dulce vita mea
Libro de Música, f. 87.
O, dulce y gran contento
Canciones y villanescas, nº 8.

O, s' io potessi, donna, dir
Orphénica Lyra, f. 119-119v.
O, salutaris hostia
El Delphín.
O, santa clemens, o pia
Palacio, f. 40v-41.
O, si vieras al moçuelo
Segovia, f. 220v.
O, triste de mí
Barcelona, f. 175v.
O, triste qu'estoy penado
Palacio, f. 266.
O, triunfante dona
Palacio, f. 35.
O, venturoso día
Canciones y villanescas, nº 57.
O, Venus vant
Segovia, f. 174v;
f. 188v.
O, vida de tantos daños
Alonso Núñez, f. 122-123.
O, Virgen muy gloriosa
Palacio, f. 279v.
O, Virgen, quando [o]s miro
Canciones y villanescas, nº 56.
O, vos omnes qui transitis
Palacio, f. 135.
O, voy...
Palacio, f. 244.
Oblier suis
Segovia, f. 160v.
Obriga vossa lindeza
Elvas, f. 78v-79.
Obsecro te, Domina
Silva de Sirenas, f. 57-57v.
Occhi miei lassi
Orphénica Lyra, f. 121v-122v.
Oigan todos mi tormento
Elvas, f. 98v-99.
Alonso Núñez, f. 33v-34.
Ojos claros, serenos
Orphénica Lyra, f. 143-143v.
Medinaceli, f. 2.
Canciones y villanescas, nº 34.
Ojos garços á la niña
Uppsala, f. 19v-20.
Recopilación, II, f. 34.
Ojos hermosos, amorosillos, graves
Medinaceli, f. 49v-50.
Ojos, mis ojos
Palacio, f. 129v.
Ojos morenicos
Palacio, f. 151.
Ojos morenos, cuándo nos veremos
Recopilación, I, f. 21.
Ojos que ya no veis quien os mirava
Medinaceli, f. 37v-38.
Ojuelos graciosos

Elvas, f. 9v-100.
 Olhos que andais agraviados
Alonso Núñez, f. 116v-117.
 Olvida tu perdição
Colombina, f. 71v.
 Olvidaste, zagala, aqueste apero
Medinaceli, f. 141v-142.
 Ollademe, gentil dona
Palacio, f. 139.
 Omni mal de amor procede
Silva de Sirenas, f. 92v.
 Omnipotentem semper adorant
Colombina, f. 60.
 Omnis spiritus laudet
Segovia, f. 89v-91.
 Ora baila tú
Palacio, f. 223v-224.
 Ora, ¡sus! Pues que así es
Palacio, f. 50v-51.
 Oregem coeli
Orphénica Lyra, f. 32v-34.
 Orsus, orsus bus dro [sic]
Barcelona, f. 155v-157.
 Ortus de celo flos est
Segovia, f. 172.
 Osanna, salvifica tuum plasma
Segovia, f. 149v-150.
 Otro bien si a vos no tengo
Palacio, f. 258v.
Alonso Núñez, f. 46v-47.
 Otro tal, misacantano
Palacio, f. 253.
 Oy comamos y bebamos
Palacio, f. 105v-106.
 Oy, Joseph, se os da [e]n el suelo
Canciones y villanescas, nº 51.
 Oya tu merçed y crea
Colombina, f. 21v- 22.
Palacio, f. 18v-19.
Segovia, f. 217.
 Oyan todos mi tormento
Palacio, f. 250;
 f. 264.
 Oyd, oyd, una cosa
Canciones y villanescas. nº 19.
 Oyme, oyme, dolente
Orphénica Lyra, f. 131.

P

Paguen mis ojos, pues vieron

Palacio, f. 198v.

Pan divino, gracioso, sacrosanto

Canciones y villanescas. nº 43.

Pange Lingua

Segovia, f. 226v-227.

Barcelona, f. 148v-149.

Libro de Música, f. 15-15v.

Orphénica Lyra, f. 94v; f. 94v-95.

Libro de Cifra Nueva, f. 11;

f. 44;

f. 44v;

f. 44v-45;

f. 45-45v;

f. 46-46v.

Medinaceli, f. 79v-80;

f. 80v-81.

Obras de Música para tecla, f. 7-7v;

f. 8-8v;

f. 26-26v;

f. 27-28;

f. 28-28v.

Panis quem ego dabo

Silva de Sirenas, f. 8v.

Pánpano verde

Palacio, f. 8.

Vid. Aquí somos todas tres

Para qué buscar el morir

Recopilación, II, f. 23.

Para qu[é] es, dama, tanto quereros

Libro de Música, f. 6v-7.

Para qué me dáis tormento

Alonso Núñez, f. 21v-22.

Para qué mi pensamiento

Palacio, f. 118

Para qué queréis que biba

Palacio, f. 166.

Para quién crié yo cabellos

Libro de Cifra Nueva, f. 66v.

Para verme con ventura

Palacio, f. 54;

f. 106;

f. 240v.

Segovia, f. 225.

Uppsala, f. 4v-5.

Parce Domine

Orphénica Lyra, f. 27v-29.

Parce mi[hi], Domine

Medinaceli, f. 160v-162.

Parlera sois así, señora Juana

Medinaceli, f. 146v-148.

Pártense, partiendo yo, mis entrañas

Libro de Música, f. 10.
Partí, ledó, por te ver
Elvas, f. 69v-70.
Partir, corazón, partir
Palacio, f. 47.
Partir no me atrevo
Alonso Núñez, f. 25v-26.
Partistesos, mis amores
Palacio, f. 111v.
Pasando el mar, Leandro el animoso
Medinaceli, f. 143v-144.
Libro de Música, f. 7.
Orphénica Lyra, f. 126-127.
Pascua d[e] Espíritu Santo
Palacio, f. 80.
Pasé el agua, ma Julieta
Palacio, f. 246v.
Paseisme aor'allá, serrana
Palacio, f. 141;
f. 141.
Pásame, por Dios, barquero
Palacio, f. 232.
Elvas, f. 95v-96.
Passeávase el Rey moro
El Delphín, f. 66-66v.
Libro de Música, f. 5v-6.
Orphénica Lyra, f. 163v.
Libro de Cifra Nueva, f. 56.
Passio
Barcelona, f. 163v-164.
Pastor, quien Madre Virgen á mirado
Canciones y villanescas, nº 55.
Pastorcico, non te aduermas
Palacio, f. 132.
Pastores, si no queréis
Canciones y villanescas. nº 21.
Pater de celis deus
Alonso Núñez, f. 127v.
Pater Noster
Tres Libros de Música, III, f. 1-3.
Silva de Sirenas, f. 53-53v.
Libro de Música, f. 77.
Orphénica Lyra, f. 96v-98.
Patrem omnipotentem
Medinaceli, f. 125v-128.
Paxarillo que vas a la fuente
Barcelona, f. 179.
Payne trabel
Silva de Sirenas, f. 54-54v.
Peccavi supra numerum
Silva de Sirenas, f. 16-16v.
Pedro, i bien te quiero
Palacio, f. 199.
Pelayo, ten buen esfuerzo
Palacio, f. 280v-281.
Barcelona, f. 179.
Peligroso pensamiento
Palacio, f. 32v-33.

Segovia, f. 211.
Penar yo por vos, señora
Alonso Núñez, f. 39v-40.
Pensad ora [en ál
Palacio, f. 84;
 f. 87v.
Pensando que se acabava
Alonso Núñez, f. 55v-56;
 f. 108v-109.
Pensamiento, ve do vas
Colombina, f. 71v.
Palacio, f. 85v.
Penser en vous
Segovia, f. 186v.
Per illud ave
Silva de Sirenas, f. 87v.
Perdí la mi rrueca
Colombina, f. 100v-101.
Palacio, f. 146v-147.
 Vid. ensalada **Querer vieja, yo**
Perdí mis amores
Barcelona, f. 184.
Perdí a esperança
Elvas, f. 46v-47.
Alonso Núñez, f. 9v-10.
Perdida traygo la color
El Maestro, f. 180.
Villancicos y canciones, f. 12v-13.
Perdido polos meus olhos
Elvas, f. 64v-65.
Pero Gonçales
Palacio, f. 256v-257.
Perque me fuge amore
Palacio, f. 288.
Pésame de vos, el conde
Palacio, f. 77v-78.
El Delphín. [Diferencias].
Silva de Sirenas. [Diferencias].
Libro de Música de vihuela. [Diferencias].
Libro de Cifra Nueva. [Diferencias].
De Musica Libri Septem. [Diferencias].
Petit le camiset
Colombina, f. 101v-102.
 Vid. ensalada **De la momera jo n'estay**
Petite camusete
Silva de Sirenas, f. 47-47v.
Pínguele, rrespínguele
Colombina, f. 86ter.
Pis ne me pul venir
Obras de música para tecla, f. 137-138;
 f. 151v-152.
Plazer y gasajo
Palacio, f. 246bis.
Plega a Dios que alguno quieras
Palacio, f. 42v-43.
Pluguiera a Dios si aquest[e] es buen partido
Canciones y villanescas, nº 10.
Poco a poco me rodean

Palacio, f. 39v-40.
 Pois tudo tam pouco dura
Alonso Núñez, f. 92v-93.
 Por amores lo maldijo
Villancicos y canciones, f. 23-23v.
Recopilación, II, f. 3-4.
 Por amores me perdí
Elvas, f. 62v-63.
 Por aquel postigo viejo
Alonso Núñez, f. 70v-71.
 Por ásperos caminos soy llevado
Tres Libros de Música, III, f. 28-30.
 Por beber, comadre
Colombina, f. 102v.
Palacio, f. 136v.
 Por do començaré mi triste llanto
Orphénica Lyra, f. 127-128.
Medinaceli, f. 62v-64.
 Por ese mar d[e] [H]elesponto
Medinaceli, f. 3v-4.
 Por las gracias que tenéis
Palacio, f. 21v-22.
 Por las sierras d[e] Avila
Palacio, f. 84;
 f. 159;
 f. 217v.
 Por las sierras de Madrid
Palacio, f. 217v-218.
 Vid. Aquel pastorcico, madre
 Enemiga le soi, madre
 Vuestros son mis ojos
 Por los campos de los moros
Palacio, f. 87v.
 Por mayo era, por mayo
Palacio, f. 56v-57.
Elvas, f. 17v-20.
 Por mi vida, madre
Recopilación, II, f. 26-27.
 Por muy dichoso se ten[ga]
Palacio, f. 184.
Segovia, f. 213v.
 Por qué lloras, moro
Alonso Núñez, f. 58v-59.
 Por qué me besó Perico
Villancicos y canciones, 17-17v.
 Por serviros triste yo
Palacio, f. 241.
 Por una vez que mis ojos alcé
Libro de Música, f. 12.
Recopilación, II, f. 35.
 Por una sola vez
Elvas, f. 59v-60.
 Por unos puertos arriba
Palacio, f. 66.
 Por vida de mis ojos
Recopilación, II, f. 39.
 Por vos, mal me viene niña
Palacio, f. 251.

Porque de ageno cuidado
Palacio, f. 222.
Porque más sin duda creas
Colombina, f. 44v-46.
Porque me naon ves Ioana
Elvas, f. 58v-59.
Porque os vi
Palacio, f. 127.
Porta chiascun nela fronte signato
El Maestro, f. 84-86.
Pour ung plaisir.
Libro de Cifra Nueva, f. 71-71v.
Obras de música para tecla, f. 79-80.
Pour vostre amour
Segovia, f. 187.
Poys dezeys que me quereys ben
El Maestro, f. 77-78.
Prado ameno, graçioso
Canciones y villanescas, nº 40.
Prado verde y florido, fuentes claras
Medinaceli, f. 64v-65.
El Parnaso, f. 83-84.
Praeter rerum
Orphénica Lyra, f. 88-89.
Precor te, Domine
Barcelona, f. 66v-67v.
Prenés pitié
Obras de Música para tecla, f. 69-70v.
Princesse de toute beaulté
Segovia, f. 175.
Propiñán de Melyor
Colombina, f. 75v-76.
Palacio, f. 179.
Propter gravamen
Barcelona, f. 133v-135.
Pues a mí, desconsolado
Obras de música para tecla, f. 156v-157v.
Pues amas, triste amador
Palacio, f. 252v.
Pues aunque más digan
Colombina, f. 100v-101.
Vid. ensalada Querer vieja yo
Pues bien para esta
Palacio, f. 258.
Pues bibo en perder la vida
Palacio, f. 75.
Barcelona, f. 120.
Pues con sobra de alegría
Colombina, f. 3v-5.
Vid. Pues con sobra de tristura
Pues con sobra de tristura
Colombina, f. 3v-5.
Palacio, f. 10v-11.
Vid. Pues con sobra de alegría
Pues es muerto el Rey del çielo
Palacio, f. 269v-270.
Pues la guía de un estrella
Canciones y villanescas, nº 27.

Pues la vida en mal tan fuerte
Palacio, f. 230.
 Pues m[e] aparta de ti amor
Palacio, f. 168.
 Pues mi dicha non consiente
Colombina, f. 40v- 41.
 Pues no me queréys hablar
Barcelona, f. 183v.
Libro de Cifra Nueva, f. 55v.
 Pues no mejora mi suerte
Colombina, f. 58.
 Pues no te duele mi muerte
Palacio, f. 213v-214.
 Pues para tan alta prueba
Medinaceli, f. 50v-51.
 Pues por ti, Virgen, sabemos
Palacio, f. 26
 Pues que Dios te fizo tal
Colombina, f. 29v- 31.
Palacio, f. 1v-3;
 f. 3v-4.
 Pues [que] jamás olvidaros
Palacio, f. 20v-21.
Segovia, f. 208v.
 Pues que me tienes, Miguel
Medinaceli, f. 60v-62.
 Pues que mi triste penar
Palacio, f. 113v.
 Pues que no [o]s doléis
Palacio, f. 104v-105.
 Pues que no puedo olvidarte
Medinaceli, f. 39v-40.
 [P]ues que non tengo, señora
Colombina, f. 106.
 Pues que todo os descontenta
Palacio, f. 228v-229.
 Pues que tú, Reyna del çielo
Palacio, f. 288v.
 Pues que veros fue ocasión
Alonso Núñez, f. 14v-15.
 Pues que vuestro desamor
Palacio, f. 235v.
 Pues que ya nunca nos veis
Palacio, f. 155v.
 Pues queixar sé
Elvas, f. 51v-52.
 Pues serviçio vos desplaze
Palacio, f. 17v-18.
 Pues tal fruto como vos
Palacio, f. 173.
 Pues tan fuerte nos festeja
Barcelona, f. 182v.
 Pues te partes y te vas
Libro de Música, f. 10v.
 Pues ya las claras fuentes
El Parnaso, f. 84-85.
 Puis que
Segovia, f. 184v.

Puse mis amoresPalacio, f. 109.Medinaceli, f. 5v-7.Villancicos y canciones, f. 13-13v.Orphénica Lyra, f. 141v-142.**Q****Quaeremus**Libro de Cifra Nueva, f. 64v-65v.**Quál estávades anoche**Palacio, f. 178.Segovia, f. 214v.**Quam pulchra es**Barcelona, f. 164v-166.**Quanto tempo trabalhei**Alonso Núñez, f. 113v-114.**Quán baxo aposentas, o mundo perdido**Alonso Núñez, f. 74v-75.**Quán bienaventurado**Medinaceli, f. 129v-130.El Parnaso, f. 81v-83.**Quando las desdichas mías**El Parnaso, f. 108v-109v.**Quand[o] os miro, mi Dios, d[e] amor herido**Canciones y villanescas, nº 1.**Quándo, cuándo**Recopilación, II, f. 5.**Quando ti vegio**Orphénica Lyra, f. 131-131v.**Quanta gloria me dio veros**Colombina, f. 67.**Quanti mercenari**Alonso Núñez, f. 123v-124.Silva de Sirenas, f. 50-50v.**Quanto de vele**Libro de Música, f. 87v.**Quanto más lexos de ti**Segovia, f. 224.**Quanto mi vida biviere**Colombina, f. 34v-36.**Quanto si ali et il giorno**Orphénica Lyra, f. 117v-118.**Quanto tempo trabalhei**Alonso Núñez, f. 113v-114.**Qué aprovecha mi serviros**Palacio, f. 193.**Qué bonica labradora**Recopilación, II, f. 29.**Qué bonito, Niño Chiquito**Colombina, f. 89v-90.**Qué bien me la veo**Palacio, f. 76.**Qué buen año es el del çielo**Canciones y villanescas, nº 58.

Qué desgraciada zagala
Palacio, f. 99.
 Que dicen allá, Paschual
Elvas, f. 74v-75.
 Qué dolor más me doliera
Palacio, f. 206.
 Qué [e]s de ti, desconsolado
Palacio, f. 51v.
 Qué [e]s mi vida, preguntáys
Colombina, f. 24v- 26.
 Què farem del pobre Joan
Libro de Música, f. 91v.
Uppsala, f. 29v-30.
Orphénica Lyra, f. 138v-139v.
 Qué haré yo, sin ventura
Palacio, f. 192.
 Qué he o que vejo
Elvas, f. 70v-71.
 Que la noche haze escura
Palacio, f. 160.
 Que los amores é, pastores
Palacio, f. 125 (=124v).
 Qué llantos son aquestos, qué fatiga
Tres Libros de Música, III, f. 77-79.
 Qué más bienaventurança
Palacio, f. 86.
 Qué mayor desventura
Palacio, f. 229v.
 Qué me queréis, caballero
Palacio, f. 119;
 f. 156.
 Que nao te conhesime
Alonso Núñez, f. 120v-121.
 Que no me desnudéys
Recopilación, II, f. 37.
 Que non sé filar
Colombina, f. 100v-101.
 Vid. ensalada Querer vieja yo
 Qué puedo perder que pierda
Palacio, f. 152.
 Qué razón podéys tener
Recopilación, I, f. 12-13;
 II, f. 25-26.
El Parnaso, f. 99-100v.
 Qué se hizo, Juan, tu placer
Medinaceli, f. 8v-9.
 Qué se puede desear
Canciones y villanescas, nº 60.
 Qué sentís, corazón mío
Recopilación, II, f. 9.
Elvas, f. 56v-57.
Alonso Núñez, f. 57v-58.
 Qué te daré, Señor, por tantos dones
Canciones y villanescas, nº 39.
 Que todos se pasan en flores
Uppsala, f. 5v-6.
 Qué vida terná sin vos
Palacio, f. 130v-131.

Que yo bien me lo vi
Palacio, f. 81.
 Que yo, mi madre, yo
Recopilación, I, f. 11-12.
 Quedaos, adiós. Adónde vais
Palacio, f. 95v.
 Quedaréis, mi bien, ago[ra]
Palacio, f. 165.
 Quédate, carillo, adiós
Palacio, f. 212v-213.
 Quedo triste, receloso
Elvas, f. 39v-40.
 Quedóse do quedo yo
Segovia, f. 224v.
 Quem ducunt homines
El Parnaso, f. 71-73v.
 Quem me oradera
Alonso Núñez, f. 54v-55.
 Quem nao tem conhesimento
Alonso Núñez, f. 120v-121.
 Quem quiser compra huma vida
Alonso Núñez, f. 106v-107.
 Quem terra, pontus
Libro de Cifra Nueva, f. 55-55v.
 Queramus cum pastoribus
Libro de Música, f. 80.
 Silva de Sirenas, f. 79v-80.
 Obras de música para tecla, f. 85-88;
 f. 89-91v.
 Queredme bien, caballero
Palacio, f. 105.
 Querer vieja yo
Colombina, f. 100v-101.
 Vid. Allá yrás, doña vieja
 Non puedo dexar
 Perdí la mi rrueca
 Pues aunque más digan
 Que non sé filar
 Quérome ir, mi madre
Alonso Núñez, f. 30v-31.
 Quérome ir morar al monte
Alonso Núñez, f. 111v-112.
 Quéxome de ti, ventura
Palacio, f. 58v.
 Qui habitat
Libro de Cifra Nueva, f. 51v.
 Qui confidunt in Domino
Orphénica Lyra, f. 18v-21v.
 Qui est iste Rex gloriae
Medinaceli, f. 182.
 Qui fecit celum et terram
Colombina, f. 91.
 Qui feminant in lachrymis
Libro de Música, f. 78v.
 Qui la dirá.
Silva de Sirenas, f. 36-36v.
Obras de música para tecla, f. 153-154.
 Qui seminant in lachrymis

Libro de Música, f. 79v.
 Quia fecit magna
 Vid. Magnificat
 Quia misit
Medinaceli, f. 109v-110.
 Quid prodest ad surdus
Silva de Sirenas, f. 34.
 Quien amores ten, afínquelos ben
El Maestro, f. 75-76.
 Quien amores tiene, cómo duerme
Villancicos y canciones, f. 23v-24.
Recopilación, II, f. 15-16.
 Quien bevir libre desea
Palacio, f. 45v-46.
 Quien bive como yo bivo
Palacio, f. 160.
 Quien con veros pena y muere
Elvas, f. 55v-56.
 Quién cumplió nuestro deseo
Barcelona, f. 17v.
 Quien dize que [e]l ausencia causa olvido
Villancicos y canciones, f. 8-8v.
 Quién huviessse tal ventura
Libro de Música, f. 5-5v.
 Quién llamó al partir, partir
Obras de música para tecla, f. 157v-158.
 Quién me dixera, Elisa, vida mía
Medinaceli, f. 69v-71.
 Quién me otorgase, señora
Silva de Sirenas, f. 42-42v.
Recopilación, I, f. 14-15.
 Quién podrá creer que yo jamás reposo
Orphénica Lyra, f. 125v-126.
 Quien pone su afición
Palacio, f. 149v-150.
 Quien por veros pena y muere
Alonso Núñez, f. 4v-5.
 Quién pudiese o quién hiziese
Alonso Núñez, f. 1v-2.
 Quien quisier comprar ma vida
Alonso Núñez, f. 107v-108.
 Quien se quisiere salvar
Silva de Sirenas, f. 25.
 Quien tal árbol pone
Palacio, f. 112.
 Quien tal noche pierde el seso
Alonso Núñez, f. 65v.
 Quién te hizo, Juan pastor
Palacio, f. 112v-113.
Alonso Núñez, f. 3v-4;
 f. 107v-108.
El Parnaso, f. 107v-108v.
 Quién te me enojó, Isabel
Obras de música para tecla, f. 193v-196v.
 Quién te traxo, cavallero
Palacio, f. 202v-203.
Elvas, f. 85v-86.
 Quien tiene vida en esperança

Colombina, f. 72.
Quién tuviesse tal poder
Libro de Música, f. 9.
Quien ventura no tiene
Palacio, f. 157.
Quien viese aquel día
Alonso Núñez, f. 94v-95.
Quién vos avía de llevar, oxalá
Palacio, f. 69v-70.
Quién vos dio tal señorío
Colombina, f. 53v- 54.
Quiere Dios que le ofrezcamos
Canciones y villanescas. nº 33.
Quiérese morir, Antón
Elvas, f. 40v-41.
Quiero dormir y no puedo
Villancicos y canciones, f. 14.
Orphénica Lyra, f. 137-137v.
Quitad, el caballero
Palacio, f. 162.

R

Razón que fuerça no quiere
Palacio, f. 219v-220.
Recuerda, carillo Juan
Palacio, f. 250.
Recuerde el alma dormida
Medinaceli, f. 97.
Tres Libros de Música, III, f. 20-21.
Regia qui mesto spectas cenotaphia vultu
Tres Libros de Música, III, f. 30v.
Regina celi letare
Segovia, f. 200v.
Barcelona, f. 176v-178.
Remediá, señora mía
Palacio, f. 221v-222;
f. 222v.
Remedio para bevir
Palacio, f. 148.
Repastemos el ganado
Palacio, f. 167.
Repleti sunt quidem Spiritu Sancto
Silva de Sirenas, f. 8.
Respexit Helias
El Parnaso, f. 64-67.
Respice in me, Deus
Tres Libros de Música, III, f. 4-5v.
Reveille toy, franc cuer
Segovia, f. 178.
Revelóse mi cuidado
Palacio, f. 285v-286.
Revuilllis vous
Libro de Cifra Nueva, f. 68.
Rex Virginum

Obras de música para tecla, f. 5-6;
f. 40v-42.

Rey a quien reyes adoran

Uppsala, f. 34v-35.

Reyna y Madre de Dios

Palacio, f. 12v.

Reyna muy esclarecida

Colombina, f. 83v- 84.

Ribera el sacro Darro, en el arena

Medinaceli, f. 192v-194.

Riu, riu, chiu. La guarda ribera

Uppsala, f. 42v-43.

Rodrigo Martínez

Palacio, f. 8.

Rogad vos, Virgen, rogad

Palacio, f. 98v.

Romerico, tú que vienes

Palacio, f. 248v.

Segovia, f. 210.

Elvas, f. 94v-95.

Rónpase la sepultura

Palacio, f. 64v-65.

Rosales, mirtos, plátanos y flores

Medinaceli, f. 71v-72;

f. 94v.

Rose playsante

Segovia, f. 30v-38.

Ruego a Dios que amando mueras

Palacio, f. 30v-31.

Rugier qual siempre fui

Silva de Sirenas, f. 24v.

S

Sabes lo que heziste, o muerte dura

Canciones y villanescas, nº 9.

Sábeta, linda zagala

Medinaceli, f. 2v-3.

Sacerdos et pontifex

Medinaceli, f. 28v-29.

Sacris Solemniis

Barcelona, f. 151v;

f. 152.

Medinaceli, f. 81v-82.

El Delphín, f. 56-62.

Libro de Música, f. 15v-16.

Orphénica Lyra, f. 95v-96v.

Libro de Cifra Nueva, f. 11v;

f. 50v-51.

Salga la luna, el cavallero

Recopilación, II, f. 18-19.

Salve Regina

Segovia, f. 67v-71;

f. 71v-73.

Barcelona, f. 60v-61;

f. 107v-108.
Libro de Música, f. 84-84v.
Libro de Cifra Nueva, f. 53-53v.
Salve sancta facies nostri redemptoris
Segovia, f. 148.
Salve, Sancta Parens
Colombina, f. 80v- 83.
Barcelona, f. 37v-38.
Salve Virgo Sanctissima
Segovia, f. 87v-89.
Sana me, Domine
Obras de música para tecla, f. 121-123v.
Sancta et Immaculata
Orphénica Lyra, f. 47v-49.
Medinaceli, f. 190v-192.
Sancta Maria, ora pro nobis
Segovia, f. 168.
Medinaceli, f. 107.
Obras de música para tecla, f. 171-175v.
Sancta Mater, istud agas
Barcelona, f. 64v-65.
Sancta Trinitas
Barcelona, f. 166v-167.
Sancte Alfonse
Orphénica Lyra, f. 52v-53v.
Sancte Michael ora
Segovia, f. 110.
Barcelona, f. 127v-128.
Sanctíssima María
Canciones y villanescas. nº 42.
Sanctus, Sanctus, Sanctus Deus
Colombina, f. 68v-69.
Barcelona, f. 45v-46.
Scoen kint
Segovia, f. 189v.
Se cuidáis que sois, señora
Alonso Núñez, f. 13v-14.
Sé do mal que me queréis
Elvas, f. 75v-76.
Se in me extremo
Silva de Sirenas, f. 34v.
Se le interna mia doglia
Orphénica Lyra, f. 113-114.
Se me amy nao casao
Alonso Núñez, f. 18v-19.
Se mi ánima está con vos
Alonso Núñez, f. 28v-29.
Se pur te guardo
Silva de Sirenas, f. 33-33v.
Sea quando recordares
Silva de Sirenas, f. 25.
Secáronme los pesares
Palacio, f. 119v.
Elvas, f. 41v-42.
Alonso Núñez, f. 7v-8.
Sempre fiz vossa vontade
Elvas, f. 93v-94.
Sempre me fingo, Deo

Libro de Música, f. 88v-89.
Senhora del mundo
Alonso Núñez, f. 74v-75.
Señora, aunque no os miro
Elvas, f. 60v-61.
Alonso Núñez, f. 83v-84.
Señora, bem poderey
Elvas, f. 79v-80.
Señora de hermosura
Palacio, f. 54v-55.
Señora, después que os vi
Palacio, f. 172;
 f. 233;
 f. 294v-295.
Señora, los vuestros ojos
Palacio, f. 180.
Señora, non me culpéys
Colombina, f. 14.
Señora, pois sois hermosa
Alonso Núñez, f. 31v-32.
Señora, qual soy venido
Colombina, f. 36v- 38.
Palacio, f. 38v-39.
Vid. Infante nos es nascido
Señora, quem vos disser
Alonso Núñez, f. 17v-18.
Señora, quien vos dissera
Alonso Núñez, f. 17v-18.
Señora, si te olvidare
Silva de Sirenas, f. 44.
Señora, vuestro valor
Palacio, f. 301v-302v.
Señores, el qu[e] es nascido
Uppsala, f. 43v-44.
Serrana del bel mirar
Palacio, f. 49v-50.
Vid. Garridica soy en el yerno
 Madre, para qué naçí
Serrana, dónde dormistes
Uppsala, f. 26v-27.
Recopilación, I, f. 22.
El Parnaso, f. 103v-104.
Servida es que soys, señora
Alonso Núñez, f. 13v-15.
Serviros i bien amaros
Palacio, f. 232v-233.
Serviro[s] ya no oso
Palacio, f. 286.
Setenil, ay Setenil
Palacio, f. 85.
Si abrá en este baldrés
Palacio, f. 108v-109.
Si amor[es] me a[n] de matar
Palacio, f. 116.
Orphénica Lyra, f. 2-2v.
Uppsala, f. 49v-50.
Si avéis dicho, marido
Palacio, f. 255.

Si bivit
Silva de Sirenas, f. 56-56v.
Si bona suscepimus
Silva de Sirenas, f. 6v.
Orphénica Lyra, f. 61v-63.
Libro de Cifra Nueva, f. 62v-64.
Obras de música para tecla, f. 114v-118.
Si d[e] amor pena sentís
Palacio, f. 68v-69.
Vid. Cavallero, si a Francia ides
Si de mí n[o] os queréis servir
Palacio, f. 191.
Si de vos, mi bien, me aparto
Uppsala, f. 50v-51.
Si del jardín del cielo soberano
Canciones y villanescas, nº 12.
Si dolor sufro secreto
Palacio, f. 247v.
Si el pastorcico es nuevo
Recopilación, II, f. 1.
Si ell esperança es dudosa
Palacio, f. 238v-239.
Si j'ay parlé aucunement
Segovia, f. 178v.
Si la noche es temerosa
Palacio, f. 210.
Si la noche haze escura
Uppsala, f. 7v-8.
Libro de Música, f. 9.
Si lo dizen, digan, alma mía
Palacio, f. 127.
Si los delfines mueren de amores
Orphénica Lyra, f. 169-169v.
Si merendardes, comadres
Palacio, f. 189.
Si me llaman, a mí llaman
Tres Libros de Música, III, f. 47v.
Libro de Música, f. 11v.
Recopilación, II, f. 30-31.
Si mi señora me olvida
Palacio, f. 209.
Si my ánima está con vos
Alonso Núñez, f. 28v-29.
Si n[o] os hubiera mirado
Barcelona, f. 175v.
Uppsala, f. 6v-7.
Recopilación, II, f. 22.
Si par suffrir
Obras de música para tecla, f. 74v-76.
Si por amar, el hombre ser amado
Tres Libros de Música, III, f. 25v-27v.
Si querer tanto os quiere
Alonso Núñez, f. 85v-86.
Si queréys que dé a entenderos
Recopilación, I, f. 17-18.
Si sentís lo que yo siento
Barcelona, f. 174.
Si tantos halcones

El Delphín, f. 67-71. [Diferencias].
 Vid. **Si tantos monteros**
Si tantos monteros
Silva de Sirenas, f. 87v.
 Vid. **Si tantos halcones**
Si te quitasse los hierros
Libro de Música, f. 11.
Si te vas a bañar, Juanilla
Uppsala, f. 25v-26.
Libro de Música, f. 14v-15.
Si tú, amor, no me consuelas
Palacio, f. 171.
Si tus penas no pruebo, o Jesús mío
Canciones y villanescas, nº 54.
Si viesse e me levasse
Tres Libros de Música, f. 55.
Sicut cervus desiderat
Medinaceli, f. 26v-27.
Siendo de amor, Susana requerida
Medinaceli, f. 201v-202.
Siendo míos, di, pastora
Medinaceli, f. 72v-73.
Sienpre creçe mi serviros
Colombina, f. 32v- 33.
Palacio, f. 8v-9v.
Signora Iulia, il desseo el diro
Orphénica Lyra, f. 114-116.
Sile fragor, at verum tumultus (!) fuge pavor
Barcelona, f. 131v-133.
Sin dudar, nunca en gota cupo mar
Tres Libros de Música, III, f. 15v-19v.
So ell enzina, enzina
Palacio, f. 13.
So la rama ninhã
Alonso Núñez, f. 22v-23.
Sobíme a lo alto
Segovia, f. 226.
Sobre Baça estaba el Rey
Palacio, f. 79v.
Sobre una peña do la mar batía
Medinaceli, f. 65v-67.
Socorred al cuero
Palacio, f. 116.
Socórreme, pastora. O, alma mía
Medinaceli, f. 95v-96.
Sol sol gígi a b c
Palacio, f. 45.
Sola me dexastes
Palacio, f. 276v-277;
 f. 131.
Sola mi ventura tiene
Palacio, f. 116.
Soledad tengo de ti
Recopilación, II, f. 20-21.
Soleta yo so açí
Uppsala, f. 16v-17.
Sospirastes Baldovinos
El Maestro, f. 80-82.

Sospiró una señora
El Maestro, f. 74-75.
Sospiros, no me dexéis
Palacio, f. 236.
Sospiros, pues que descansa
Palacio, f. 134;
 f. 191.
Soy contento y vos servida
Palacio, f. 37v-38.
Soy donzella enamorada
Palacio, f. 75v-76.
Soy garridica
Alonso Núñez, f. 52v-53.
Soy serranica y vengo
Uppsala, f. 24v-25.
Alonso Núñez, f. 93v-94.
Soyt loing ou près
Segovia, f. 163.
Sparsi spartium
Libro de Música, f. 88.
Stabat Mater
Obras de música para tecla, f. 105-110;
 f. 134-138v.
Sufriendo con fe tan fuerte
Palacio, f. 224.
Sullen wij langhe in drucke moeten leven
Segovia, f. 103v.
Sumens illud ave
Medinaceli, f. 31v-32.
Super flumina
Palacio, f. 88v-95.
Vid. Una montaña pasando
Alonso Núñez, f. 75v.
Orphénica Lyra, f. 37-39.
Libro de Cifra Nueva, f. 32v.
Susana un jur.
Obras de música para tecla, f. 148-149v;
 f. 149v-151.
Suscepit Israel
Orphénica Lyra, f. 2;
 f. 3-3v.
Sy amor pone las escalas
Palacio, f. 107v-108.
Sy dedero
Barcelona, f. 106v-107.
Sy no piensas remediar mis males
Palacio, f. 117v-118.
Sy tantos halcones
El Delphín, f. 67-72.

T

T' Andernaken al up den Ryn
Segovia, f. 161v-162.
T' meiskin was jonc
Segovia, f. 103.
T' sat een cleen meiskin

Segovia, f. 121v-122.
 Tales ollos como os vosos
Recopilación, f. 32.
 Tales son mis pensamientos
Palacio, f. 101.
 Tan buen ganadico
Palacio, f. 280.
 Tan largo á sido [e]n gastar
Canciones y villanescas, nº 59.
 Tan que viuray en age florisant
Orphénica Lyra, f. 119-119v.
 Tanto quanto me desplace
Colombina, f. 24.
 Tanto tarda mi pesar
Barcelona, f. 117v.
 Tardasses, amor, tardasses
Alonso Núñez, f. 35v-36.
 Te Dominum confitemur
Segovia, f. 101v-102.
 Te lucis ante terminum
Libro de Cifra Nueva, f. 52v.
 Obras de música para tecla, f. 4-4v.
 Te matrem Dei
Libro de Cifra Nueva, f. 74.
 Temeroso de sufrir
Palacio, f. 293.
 Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera
Medinaceli, f. 13v-14.
 Teresica hermana
Uppsala, f. 31v-33.
 Silva de Sirenas, f. 89.
Orphénica Lyra, f. 139v-140.
 Vid. Lllaman a Teresica
 Testou minha ventura
Elvas, f. 67v-68.
 Tibi soli peccavi
Silva de Sirenas, f. 12-12v.
Medinaceli, f. 123v.
 Tiéneme por vos, señora
Palacio, f. 191.
 Tiempo bueno, tiempo bueno
Barcelona, f. 188v.
 Tiempo es ell escudero
Palacio, f. 86.
 Tierra i çielos se quexavan
Palacio, f. 61v-62.
 Tir[a] allá, que non quiero
Palacio, f. 4v.
 Toda mi vida os amé
Alonso Núñez, f. 8v-9.
El Maestro, f. 73-74.
 Toda noite e todo día
Elvas, f. 72v-73.
 Todo [e]l tiempo de mi vida
Palacio, f. 170.
 Todo me cansa y me pena
Elvas, f. 42v-43.
 Todo mi bien é perdido

Tú, gitana, que adivinas
Elvas, f. 61v-62.
 Tú me digas, alma mía
Alonso Núñez, f. 63v-64.
 Tú me robaste el bien del alma mía
Medinaceli, f. 78v-79.
 Tú que vienes de camino
Palacio, f. 291v.
 Tu valer me da gran guer[r]a
Colombina, f. 86bis.
 Tulerunt ergo fratres
El Parnaso, f. 67-69.
 Tullerunt Domini
Libro de Música, f. 85-86v.
 Turba multa
El Parnaso, f. 62-64.
 Tutta, tutta sarissi
Libro de Música de vihuela, f. 88.

U

Ultimi mei suspiri.
Obras de Música para tecla, f. 178v-181.
 Un[a] amiga tengo, hermano
Palacio, f. 203v-204.
Elvas, f. 84v-85.
 Un cuydado que la miña vida ten
El Maestro, f. 179.
Recopilación, II, f. 33.
 Un dolor tengo en el alma
Uppsala, f. 5v-6.
 Un niño nos es nascido
Uppsala, f. 38v-39.
 Un nuevo dolor me mató
Alonso Núñez, f. 82v-83.
 Un, señora, muerto abías
Palacio, f. 125v-126.
 Un solo fin de mis males
Palacio, f. 78v-79.
 Una montaña pasando
Palacio, f. 88v-94.
 Vid. Ay, triste de mi ventura
 Madre mía, muriera yo
 Una sañosa porfía
Palacio, f. 74v-75.
 Una vegezuela del barrio
Palacio, f. 182.
 Ung gay bergier
Libro de Cifra Nueva, f. 69-69v.
Obras de música para tecla, f. 80-82. [Glosa musical].
 Unos ojos morenicos
Palacio, f. 225v.
 Unum colle Deum
Libro de Cifra Nueva, f. 59v-60.
 Ut fidelium propatatione

Silva de Sirenas, f. 31v.
Ut queant laxis
Barcelona, f. 19-20;
 f. 149v-150.
Obras de música para tecla, f. 24-24v.

V

Vamos al portal
Canciones y villanescas, nº 15.
Vámonos, Iuan, a la aldea
Elvas, f. 86v-87.
Vamos, vamos a çenar
Palacio, f. 152v-153.
Vana [e]sperança, que mi pensamiento
Canciones y villanescas. nº 44.
Ve, temor, busca do stés
Segovia, f. 225v.
Ved amor qué miedos pone
Palacio, f. 114.
Ved, comadres, qué dolencia
Palacio, f. 73;
 f. 293v-294.
Vella, de vos som amorós
Uppsala, f. 17v-18.
Vençedores son tus ojos
Palacio, f. 204v.
Veni, Creator Spiritus
Barcelona, f. 117v-118;
 f. 118v-119.
Obras de música para tecla, f. 23-23v.
Veni Domine
Orphénica Lyra, f. 57-57v.
Veni in altitudinem maris
Silva de Sirenas, f. 13v-14v.
Veni redemptor quaesumus
Libro de Cifra Nueva, f. 50-50v.
Veni, sancte spiritus
Segovia, f. 99.
Venid a sospirar al verde prado
Elvas, f. 103v-104.
Ventura sin alegría
Alonso Núñez, f. 45v-46.
Verbum caro factum est
Uppsala, f. 35v-36.
Verbum iniquium
Orphénica Lyra, f. 63-64.
Verbum patris hodie
Barcelona, f. 160v.
Verlanghen ghij doet miinde herten piin
Segovia, f. 165v.
Vésame y abráçame
Uppsala, f. 11v-12.
Vexilla regis
Declaración de instrumentos, f. 119.

Vi los barcos, madre
Uppsala, f. 22v-23.
Vida da mynha alma
Alonso Núñez, f. 44v-45.
Vida y alma el que os mirare
Palacio, f. 103.
Viejo malo en la mi cama
Palacio, f. 301.
Vinea mea electa
Medinaceli, f. 29v-30.
Virgen bendita sin par
Palacio, f. 272v-273.
Virgen dina y muy fermosa
Palacio, f. 281v-282.
Virgo prudentissima
Silva de Sirenas, f. 15v.
Virgen Reyna gloriosa
Barcelona, f. 116v.
Virgen Santa, el rey del cielo
Canciones y villanescas, nº 18.
Virgen santa y muy fermosa
Palacio, f. 281v-282.
Virgo et Mater
Segovia, f. 95v-97.
Virgo Maria
Orphénica Lyra, f. 67-69v.
Virgo salutifera
Obras de música para tecla, f. 128v-129.
Viste, Gil, a mi zagala
Medinaceli, f. 21v-22.
Vita de la mia vita
Silva de Sirenas, f. 39-39v.
Vita dulcedo
Silva de Sirenas, f. 27-27v.
Medinaceli, f. 184v-189.
Viva la margarita
Silva de Sirenas, f. 94.
Viva tal pastor
Barcelona, f. 172.
Vive le noble rey
Segovia, f. 180.
Vos hermosa sin igual
Villancicos y canciones, f. 18v-19.
Vos mayor,
Palacio, f. 260v-261.
Vos me matastes
Villancicos y canciones, f. 11.
Orphénica Lyra, f. 133.
Recopilación, I, f. 15-16.
Vos partistes, yo quedé
Segovia, f. 226.
Vos, señor San Sebastián
Palacio, f. 168.
Vos, señora, a maltratarme
Alonso Núñez, f. 86v-87.
Vos, señora, en buena fe
Palacio, f. 194;
 f. 194.

Vos, virgen, soys nuestra madre
Uppsala, f. 44v-45.
 Vostre amour
Segovia, f. 179.
 Vostre rigueur
El Parnaso, f. 110-112.
 Vox clamans in deserto
Palacio, f. 65.
 Vruengt ende moet is gar dahin
Segovia, f. 161.
 Vuestros amores é, señora
Palacio, f. 109v-110.
 Vuestros ojos morenillos
Palacio, f. 135v.
 Vuestros son mis ojos
Palacio, f. 217v.
 Vid. Por las sierras de Madrid
 Vyrgeen dina de honor
Colombina, f. 88v-89.

W

Wat willen wij metten budel spelen, end ghelt er
Segovia, f. 120v-121.
 Weet ghij wat myn jonghen herten deert
Segovia, f. 126v-127.

Y

Y ardet, corazón, [ardet]
Palacio, f. 61.
El Delphín, f. 80-80v.
Silva de Sirenas, f. 26.
 Y desid, serranicas, hé
Uppsala, f. 0v-1.
 Y díse a tu pesar: crüel tirano
Medinaceli, f. 14v-15.
 Y has jura, Menga
Palacio, f. 208v-209.
 Y la mi cinta dorada
Barcelona, f. 189.
El Delphín, f. 72-76. [Diferencias]
 Y por vos
Palacio, f. 177.
 Ya cantan los gallos, Juan
Palacio, f. 94v.
Elvas, f. 92v-93.
 Ya cavalga Calaynos
El Delphín. [Fantasía II].
Silva de Sirenas, f. 26.
 Ya çerradas son las puertas
Palacio, f. 205v-206.

Z

Zagaleja de lo verde

Recopilación, II, f. 4v.

Alonso Núñez, f. 29v-30.

El Parnaso, f. 104v-107v.

Zagaleja del Casar

Palacio, f. 126.

Zagales, sin seso vengo

Canciones y villanescas, nº 23.

Zart reyne vru[eg]t

Segovia, f. 124v.

ÍNDICE DE COMPOSITORES

ADAM¹

"Adieu commant joye"
Segovia, f. 178v.
 "De tous bien playne"
Segovia, f. 201.

Alexander AGRICOLA

"Ave, Sanctissima Maria"
Segovia, f. 169v-170.
 "Comme femme desconforté[e]"
Segovia, f. 201v.
 "De tous biens playne"
Segovia, f. 173v.
 f. 180v-181.
 "D'ung aultre amer"
Segovia, f. 160.
 "Elaes [Helas]"
Segovia, f. 175v.
 f. 193v-194.
 "Gaudeamus omnes in Domino"
Segovia, f. 200.
 "In meinen zin"
Segovia, f. 159v.
 "Je n'ay d[u]jeul"
Segovia, f. 113v-114.
 Magnificat
Segovia, f. 73v-76.
 "Mijn alder liefste moeselkin"
Segovia, f. 166v.
 Missa. Sin título
Segovia, f. 135-142.
 "O Venus vant"
Segovia, f. 174v.
 f. 188v.
 "Oblier suis"
Segovia, f. 160v.
 "Princesse de toute beauté"
Segovia, f. 175.

¹. No se señalan, como tampoco se hiciera en el ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS, las composiciones estrictamente instrumentales. El presente ÍNDICE puede pues, completarse, con el APÉNDICE a 2. POLIFONÍA INSTRUMENTAL.

Francisco de AJOFRÍN

"Por serviros, triste yo"
Palacio, f. 241.

Alonso [Alfonso Pérez] de ALBA

"No me le digáis mal, madre"
Palacio, f. 259.

Luys ALBERTO

"Cum invocarem"
Libro de Cifra Nueva, f. 52.
 "Qui habitat"
Libro de Cifra Nueva, f. 51v.

Pedro Juan ALDOMAR

"Di, pastorçico, pues vienes"
Barcelona, f. 117.
 "En las sierras donde vengo"
Palacio, f. 146.
 "Ha, Pelayo, qué desmayo"
Palacio, f. 58.
Uppsala, f. 28v-29.
 "Si mi señora me olvida"
Palacio, f. 209.

ALMOROX

"Gaeta nos es subjeta"
Palacio, f. 277v-278.
 "O, dichoso y desdichado"
Palacio, f. 120.
 "Porque os vi"
Palacio, f. 127.

ALONSO

[¿Alonso de OLIVARES?;
 ¿Alonso HERNÁNDEZ?]
 "Esta queda, loca"
Palacio, f. 128.
 "Gritos davan en aquella sierra"
Palacio, f. 10.
 "Guardaos destas pitofleras"
Palacio, f. 259v.
 "La tricotea"
Palacio, f. 142v-143.
 "Niña, ergúideme los ojos"
Palacio, f. 265.
 "Pero Gonçález"
Palacio, f. 256v-257.
 "Plazer y gasajo"
Palacio, f. 246bis.
 "Sol, sol, gi, gi, a, b, c"
Palacio, f. 45.

"Tir[a] allá, que non quiero"
Palacio, f. 4v.
 "Tristeza, quien a mí vos dio"
Palacio, f. 12.
 "Virgen dina y muy fermosa"
Palacio, f. 281v-282.

Juan ANCHIETA (ANXETA)

"Con amores, mi madre"
Palacio, f. 231.
 Credo
Segovia, f. 63v-65.
 "Domine Jhesu Christe qui hora diei"
Segovia, f. 94v-95.
 "Domine, ne memineris" (?)
Segovia, f. 97v-98.
 "Domine, non secundum peccata nostra"
Segovia, f. 168v.
 "Donzella, Madre de Dios"
Palacio, f. 265v-266.
 "Dos ánades, madre"
Palacio, f. 107.
 "En memoria d[e] Alixandre"
Palacio, f. 76v-77.
 "Et in terra... Spiritus et alme"
Segovia, f. 65v-67.
 Kyrie (?)
Segovia, f. 98v;
 f. 100.
 Missa. "Rex virginum"
Barcelona, f. 38v-41.
 "O bone Jhesu"
Segovia, f. 100v-101.
 "O crux, ave spes" (?)
Segovia, f. 99v.
 "Salve, Regina"
Barcelona, f. 60v-61.
 "Salve, sancta parens"
Barcelona, f. 37v-38.
 "Sancta Maria, ora pro nobis" (?)
Segovia, f. 168.
 "Te Dominum confitemur" (?)
Segovia, f. 101v-102.
 "Veni, sancte spiritus" (?)
Segovia, f. 99.
 "Virgo et mater" (?)
Segovia, f. 95v-97.

Jacques ARCADELT

"Amor tu say"

Silva, f. 40-40v.

"Bella Fioreta"

Orphénica Lyra, f. 119v-120v.

"Il bianco e dolce cigno"

Orphénica Lyra, f. 121-121v.

"O felici occhi miei"

Glose sopra le cadenze, p. 35-40.

Orphénica Lyra, f. 120v-121.

"O, io mi pensai"

Orphénica Lyra, f. 122v-123v.

"O sio potessi"

Orphénica Lyra, f. 119-119v.

"Occhi mei lassi"

Orphénica Lyra, f. 121v-122v.

"Se le interna mia"

Orphénica Lyra, f. 113-114.

Jusquin de ASCANIO

Vid. Josquin des PRÉS

BADAJOS "el Músico"

"Malos adalides fueron"

Palacio, f. 41v-42.

"Mi mal por bien es tenido"

Palacio, f. 38.

"O, desdichado de mí"

Palacio, f. 36v-37.

"Poco a poco me rrodean"

Palacio, f. 39v-40.

"Puse mis amores"

Palacio, f. 109.

"Quien pone su afición"

Palacio, f. 149v-150.

"Sospiros, no me dexéis"

Palacio, f. 236.

Lope de BAENA

"A repastar mi ganado"

Palacio, f. 283.

"Amor, pues nos das plaçer"

Barcelona, f. 141v.

"Arcángel Sa[n] Miguel"

Palacio, f. 268v-269.

"El quiso desd[e] ell altura"

Palacio, f. 260v-261.

"Qué desgraciada zagala"

Palacio, f. 99.

"Rogad vos, Virgen, rogad"

Palacio, f. 98v.

"Todo quanto yo serví"

Palacio, f. 205.

"Todos duermen, corazón"
Palacio, f. 105.
 "Vyrgen Reyna gloriosa"
Barcelona, f. 119v.
 "Vos mayor"
Palacio, f. 260v-261.

Gracia BAPTISTA, monja (?)
 "Conditor alme"
Libro de Cifra Nueva, f. 56v.

Jacobus BARBIRAU
 "Een vroylic wesen"
Segovia, f. 166.

BASHURTO
 "Angelus Domini"
Libro de Música, f. 83.
El Parnaso, f. 69-71.
 "Dum complerentur"
Libro de Música, f. 79.

BELMONTE
 "Pues mi dicha non consiente"
Colombina, f. 40v-41.

BENALT [VENALT]
 "Magnificat"
Barcelona, f. 91v-94.
 f. 98v-104.

BERNAL (¿=BENALT?)
 "A las armas, moriscote"
El Parnaso, f. 145.
 "Domine memento mei"
Medinaceli, f. 156bisv-157.
 Misa
Medinaceli, f. 115-116v.
 "Non in die festo"
Medinaceli, f. 167v-180.

BRIHUEGA
 [¿Bernardino de BRIHUEGA?
 ¿Rodrigo de BRIHUEGA?]
 "Domingo, fuese tu amiga"
Palacio, f. 48.
 "Qué vida terná sin vos"
Palacio, f. 130v-131.

Antoine BRUMEL

"Ave ancilla trinitatis"

Segovia, f. 156v-157.

"Avee, crux, spes unica"

Segovia, f. 176.

"Jamays"

Segovia, f. 179v.

Magnificat

Segovia, f. 142v-145.

Barcelona, f. 94v-98.

"Mater patris et filia"

Segovia, f. 157v-158.

"Pour votre amour"

Segovia, f. 187.

Simon BULEAU

"Absterget Deus"

El Parnaso, f. 57-62.

"Deus meus, Deus meus"

El Parnaso, f. 52-54.

"Genuit puerpera"

El Parnaso, f. 54v-57.

"Respexit Helias"

El Parnaso, f. 64v-66v.

"Tulerunt ergo fratres eius"

El Parnaso, f. 66v-69.

"Turba multa"

El Parnaso, f. 62-64.

Antoine BUSNOYS

"Fortuna disperata"

Segovia, f. 174.

"Je ne demande"

Segovia, f. 112v-113.

Antonio de CABEÇÓN

"Ave Maris Stella"

Libro de Cifra Nueva, f. 46v;
f. 46v-47;
f. 47-47v;
f. 47v-48;
f. 48-48v;
f. 49.

"Dic nobis Maria"

Libro de Cifra Nueva, f. 17.

"Malheur me bat"

Libro de Cifra Nueva, f. 26-26v.

"O lux beata trinitas"

Libro de Cifra Nueva, f. 50.

"Pange Lingua"

Libro de Cifra Nueva, f. 44;
f. 44v;
f. 44v-45;
f. 45-45v;

- (Antonio de CABEÇÓN-Johannes URREDE)

f. 46-46v.

"Para quién crié yo cabellos"

Libro de Cifra Nueva, f. 66v.

"Quem terra pontus"

Libro de Cifra Nueva, f. 55-55v.

"Sacris Solemniis"

Libro de Cifra Nueva, f. 57.

"Salve Regina"

Libro de Cifra Nueva, f. 53-53v.

"Sancta Maria, ora pro nobis"

Medinaceli, f. 107.

"Te lucis ante terminum"

Libro de Cifra Nueva, f. 52v.

Hernando de CABEÇÓN

"Ave Maris Stella"

Obras de música para tecla, f. 6-6v.

- (Hernando de CABEÇÓN-SANDRIN)

"Doulce mémoire"

Obras de música para tecla, f. 82-83v.

- (Hernando de CABEÇÓN-Jacob CLEMENT)

"Je pres en grei"

Obras de música para tecla, f. 72v-74.

- (Hernando de CABEÇÓN-Thomas CRECQUILLON)

"Pis ne me pul venir"

Obras de música para tecla, f. 151v-152v.

- (Hernando de CABEÇÓN-Orlando de LASSUS)

"Susana un jur"

Obras de música para tecla, f. 1489-149v.

Juan de CABEÇÓN

"Pues a mí, desconsolado"

Obras de música para tecla, f. 156v-157v.

CÁRCERES

"Ay de mí, qu[e] en tierra agena"

Uppsala, f. 15v-16.

"Soleta, yo so açí"

Uppsala, f. 16v-17.

CARON

"Elaes [Helas]"

Segovia, f. 114v-115.

Antonio CEBRIÁN

"Di, Gil. Qué siente Juan"

Medinaceli, f. 96v-97.

"Lágrimas de mi consuelo"

Medinaceli, f. 3v-4.

"Socórreme, pastora"

Medinaceli, f. 95v-96.

Rodrigo de CEVALLOS [CEBALLOS]

"Amargas oras de los dulces días"

Medinaceli, f. 10v-11.

"Dime, manso viento"

Medinaceli, f. 135v-136.

El Parnaso, f. 93-94.

"Duro mal, terrible llanto"

Medinaceli, f. 134v-135.

El Parnaso, f. 91v-93.

- **(Rodrigo de CEVALLOS-VARRIO NUEVO)**

"Ojos hermosos, amorosillos, graves"

Medinaceli, f. 49v-50.

"Pues ya las claras fuentes"

El Parnaso, f. 84-85.

"Quán bienaventurado"

Medinaceli, f. 129v-130.

El Parnaso, f. 81v-83

"Ribera el sacro Darro, en el arena" (?)

Medinaceli, f. 192v-194.

"Rosales, mirtos, plátanos y flores"

Medinaceli, f. 71v-72;

f. 94v.

Jacob CLEMENT [Jacobus CLEMENS NON PAPA]

- **(Jacob CLEMENT-Hernando de CABEÇON)**

"Je pres en grei"

Obras de música para tecla, f. 72v-74.

"Sana me, Domine me"

Obras de música para tecla, f. 121-123v.

Joset COMPÈRE

"Beaulté d'amours"

Segovia, f. 190.

- **(Joset COMPÈRE-Johannes MARTINI)**

"Cayphas"

Segovia, f. 185.

"Elas [Helas] Abraham"

Segovia, f. 184.

"En attendant"

Segovia, f. 185v.

"Garisse moy"

Segovia, f. 191v.

"J' ay bieu huwer"

Segovia, f. 182.

"Je ne fays plus"

Segovia, f. 181v.

"Je ne puis plus"

Segovia, f. 192.

"Mon père m'a donné"

Segovia, f. 127v-128.

"Puisque"

Segovia, f. 184v.

"Reveille toy franc cuer"

Segovia, f. 178.

"Si j'ay parle aucunement"
Segovia, f. 178v.
 "Ve ci la dancha barberi"
Segovia, f. 125v-126.
 "Vergironette sans sienne"
Segovia, f. 161.
 "Vive el noble rey"
Segovia, f. 180.

Antonio de CONTRERAS

"Qué mayor desventura"
Palacio, f. 229v.
 "Triste está la reyna"
Palacio, f. 86v-87.

Antonio de CÓRDOBA

"Juyzio fuerte será dado"
Palacio, f. 250v.
 "Miedo m[e] é de Chiromiro"
Palacio, f. 236v-237.

Juan CORNAGO

"Gentil dama, non se gana"
Colombina, f. 7v-9.
Palacio, f. 27v-28.
 "Infante nos es nasçido"
Colombina, f. 36v-38.
 "Porque más sin dubda creas"
Colombina, f. 44v-46.
 "Pues que Dios te fizo tal"
Colombina, f. 29v-31.
Palacio, f. 1v-3.

- **(Juan CORNAGO-Johannes OCKEGHEM)**

"Qué [e]s mi vida, preguntáys"
Colombina, f. 24v-26.
 "Señora, qual soy venido"
Colombina, f. 36v-38.
Palacio, f. 38v-39.

Thomas GREGQUILLON

"Ademy mort par maladie"
Libro de Cifra Nueva, f. 69v-70.
 "Alix avoit aux dens"
Libro de Cifra Nueva, f. 68-68v.
 "Belle sans paire"
Libro de Cifra Nueva, f. 57v-59v.
 "Dum ambularet Dominus"
El Parnaso, f. 38-42v.
 "Je prens en gré"
Libro de Cifra Nueva, f. 68v.
Obras de música para tecla, f. 70v-72v.
 "Je suys aymé"
Obras de música para tecla, f. 146-147v.

Palacio, f. 63.
 "Antonilla es desposada"
Palacio, f. 217v-218.
Elvas, f. 49.
Alonso Núñez, f. 91v-93.
 "Ay, triste que vengo"
Palacio, f. 207v-208.
Segovia, f. 213v.
 "Caldero y llave, madona"
Palacio, f. 144v-145.
 "Congoxa más que crüel"
Palacio, f. 131v.
 "Cucú, cucú, cucucú"
Palacio, f. 60.
 "Daca, bailemos, carillo"
Palacio, f. 201v-202.
 "Dezidme, pues sospirastes"
Palacio, f. 214v-215.
 "El que rige y el regido"
Palacio, f. 197v-198.
 "El que tal señora tiene"
Palacio, f. 261v-262.
 "Es la causa bien amar"
Palacio, f. 34v-35.
 "Fata la parte"
Palacio, f. 275v-276.
 "Gasajémonos de huzia"
Palacio, f. 101v-102.
 "Hermitaño quiero ser"
Palacio, f. 218v-219.
 "Levanta, Pascual, levanta"
Palacio, f. 110v.
 "Los sospiros no sosiegan"
Palacio, f. 100v-101.
 "Más quiero morir por veros"
Palacio, f. 55.
 "Más vale trocar"
Palacio, f. 209v-210.
 "Mi libertad en sosiego"
Palacio, f. 53v-54.
 "Mortal tristura me dieron"
Palacio, f. 33v-34.
 "Ninguno çierre las puertas"
Palacio, f. 102v-103.
 "No tienen vado mis males"
Uppsala, f. 3v-4.
Elvas, f. 89.
 "Nuevas te traigo, carillo"
Palacio, f. 200v-201.
 "O, Reyes Magos benditos"
Palacio, f. 270v-271.
 "Ojos garços á la niña"
Uppsala, f. 19v-20.
 "Oy comamos y bebamos"
Palacio, f. 105v-106.
 "Paguen mis ojos, pues vieron"
Palacio, f. 198v.
 "Para verme con ventura"

Palacio, f. 240v.
Segovia, f. 225.
Uppsala, f. 4v-5.
 "Partir, coração, partir"
Palacio, f. 47.
 "Partístesos, mis amores"
Palacio, f. 111v.
 "Pedro, i bien te quiero"
Palacio, f. 199.
 "Pelayo, ten buen esfuerço"
Palacio, f. 280v-281.
Barcelona, f. 170bis.
 "Pésame de vos, el conde"
Palacio, f. 77v-78.
 "Pues no te duele mi muerte"
Palacio, f. 213v-214.
 "Pues [que] jamás olvidaros"
Palacio, f. 20v-21.
Segovia, f. 208v.
 "Pues que mi triste penar"
Palacio, f. 113v.
 "Pues que ya nunca nos veis"
Palacio, f. 155v.
 "Qué [e]s de ti, desconsolado"
Palacio, f. 51v.
 "Quédate, carillo, adiós"
Palacio, f. 212v-213.
 "Quién te traxo, cavallero"
Palacio, f. 202v-203.
Elvas, f. 86.
 "Razón, que fuerça no quiere"
Palacio, f. 219v-220.
 "Revelóse mi cuidado"
Palacio, f. 285v-286.
 "Romerico, tú que vienes"
Palacio, f. 248v.
Segovia, f. 210.
 "Señora de hermosura"
Palacio, f. 54v-55.
 "Serviros i bien amaros"
Palacio, f. 323v-233.
 "Si abrá en este baldrés"
Palacio, f. 108v-109.
 "Soy contento, i vos servida"
Palacio, f. 37v-38.
 "Sy amor poner las esclás"
Palacio, f. 107v-108.
 "Tan buen ganadico"
Palacio, f. 275v-276.
 "Todos los bienes del mundo"
Palacio, f. 286v-287.
 "Triste España sin ventura"
Palacio, f. 55v-56.
 "Un[a] amiga tengo, hermano"
Palacio, f. 203v-204.
Elvas, f. 85.
 "Una sañosa porfía"
Palacio, f. 74v-75.

"Vuestros amores é, señora"
Palacio, f. 109v-110.
 "Ya cerradas son las puertas"
Palacio, f. 205v-206.
 "Ya no [e]spero qu[e] en mi vida"
Palacio, f. 220v-221.
 "Ya no quiero ser vaquero"
Palacio, f. 211v-212.
Segovia, f. 216.
 "Ya no quiero tener fe"
Palacio, f. 267v-268.
Segovia, f. 212v.
 "Ya soi desposado"
Palacio, f. 215v-217.
 "Yo m[e] estava reposando"
Palacio, f. 52v-53.

ENRRIQUE [¿ENRIQUE FOXER?]

"Mi querer tanto vos quiere"
Colombina, f. 48v-49.
Palacio, f. 19v-20.
 "Pues con sobra de tristura"
Colombina, f. 3v-5.
Palacio, f. 10v-11.
 "Pues serviçio vos desplaze"
Palacio, f. 17v-18.

ESCOBAR [¿Pedro de ESCOBAR?]

"Clamabat mulier"
Barcelona, f. 161v-162.
 "Corazón triste, sofrid"
Palacio, f. 251.
 "El día que vy a Pascuala"
Palacio, f. 254v.
 "Gran plazer siento yo ya"
Palacio, f. 255v-256.
 "Las mis penas, madre"
Palacio, f. 43.
 "Lo que queda es lo seguro"
Palacio, f. 129.
Elyas, f. 48.
 "No devo dar culpa a vos"
Colombina, f. 2-3.
Palacio, f. 130.
 "No pueden dormir mis ojos"
Palacio, f. 69.
 "Nuestr[a] ama, Minguillo"
Palacio, f. 134.
 "O, alto bien sin revés"
Palacio, f. 73v-74.
 "Ojos morenicos"
Palacio, f. 151.
 "Ora, sus. Pues que ansí es"
Palacio, f. 50v-51.
 "Pásame, por Dios, varquero"
Palacio, f. 232.

Elvas, f. 96.

"Paséisme, aora allá, serrana"

Palacio, f. 141.

"Quedaos, adiós. Adónde vais"

Palacio, f. 95v.

"Secáronme los pesares"

Palacio, f. 119v-120.

"Vençedores son tus ojos"

Palacio, f. 204v.

"Virgen bendita sin par"

Palacio, f. 272v-273 [sólo el refrán y
las estrofas II-VI];
f. 211.

ESCOBEDO

"Magna opera [Domini]"

Medinaceli, f. 109v-110.

Juan de ESPINOSA

"De vosotros é manzilla"

Palacio, f. 121.

"Enemiga le soi, madre"

Palacio, f. 2v; f. 3; f. 217v.

FARFÁN

"Clamabat autem mulier cananea"

Medinaceli, f. 51v-52.

FARRER [FFARRER]

"Domine, non secundum peccata nostra"

Segovia, f. 93.

FERMOSELLE [Diego de FERMOSELLE]

"Amor, por quien yo padezco"

Palacio, f. 57v-58.

Lucas FERNÁNDEZ

"Di, por qué mueres en cruz"

Palacio, f. 273v.

Juan FERNÁNDEZ MADRID [MADRID]

"De bevir vida segura"

Palacio, f. 46v-47.

"Por las gracias que tenéis"

Palacio, f. 21v-22.

"Pues que Dios te fizo tal"

Palacio, f. 3v-4.

"Sienpre creçe mi serviros"

Colombina, f. 32v-33.

Palacio, f. 8v-9v.

Pedro FERNÁNDEZ de CASTILLEJA

"Cucú, cucú, cucucú"

Palacio, f. 62v.

Diego FERNÁNDEZ de CÓRDOBA

"De ser malcasada"

Palacio, f. 119.

"Tres moricas m[e] enamoran"

Palacio, f. 16.

Constanzo FESTA

"Amor farme"

Orphénica Lyra, f. 114-114v.

Antoine FÉVIN

Missa. "Ave Maria"

Tres Libros de Música, II, f. 18-20.

Missa. "Mente tota"

Barcelona, f. 4v-12.

"Sancta Trinitas"

Barcelona, f. 166v-167.

Mateo FLECHA "EL VIEJO"

"El Fuego". Ensalada.

Ensaladas

"El Jubilate". Ensalada.

Orphénica Lyra, f. 146-149.

Ensaladas

"Encúbrase el mal que siento"

Barcelona, f. 180.

"La Bomba". Ensalada.

Orphénica Lyra, f. 149-153.

Ensaladas

"La Guerra". Ensalada.

Ensaladas

"La Justa". Ensalada.

Orphénica Lyra, f. 153-158.

Ensaladas

"La Negrina". Ensalada.

Ensaladas

"Mal aya quien a vos casó"

Orphénica Lyra, f. 140-141.

"O, triste de mí"

Barcelona, f. 175v.

"Qué farem del pobre Joan"

Uppsala, f. 29v-30.

Orphénica Lyra, f. 138v-139v.

"Si amores me an de matar"

Uppsala, f. 49v-50.

Orphénica Lyra, f. 2-2v.

"Si sentís lo que yo siento"

Barcelona, f. 174.

"Teresica hermana"
Uppsala, f. 31v-32.
Orphénica Lyra, f. 139v-140.
 "Tiempo bueno, tiempo bueno"
Barcelona, f. 179v.
 "Triste de mí, qué haré"
Barcelona, f. 175v.
 "Vella de vos som amorós"
Uppsala, f. 17v-18.
 "Y la mi cinta dorada"
Barcelona, f. 180.

GABRIEL "el Músico"

[¿Gabriel MENA?]

"A sombra de mis cabellos"
Palacio, f. 78; f. 166; f. 245.
 "Andarán siempre mis ojos"
Palacio, f. 120v-121.
Uppsala, f. 3v-4.
 "Aquel pastorçico, madre"
Palacio, f. 217v.
Barcelona, f. 117v.
 "Aquella mora garrida"
Palacio, f. 147.
 "De la dulce mi enemiga"
Palacio, f. 129.
 "Domingo, qué nuevas ay"
Palacio, f. 237.
 "En el mi corazón vos tengo"
Palacio, f. 262.
 "La bella malmaridada"
Palacio, f. 136.
 "Mi ventura, el cavallero"
Palacio, f. 88.
 "No puede el que os á mirado"
Palacio, f. 110.
 "No só yo quien la descubre"
Palacio, f. 240.
 "O, bendita sea la [h]ora"
Palacio, f. 71v-72.
 "Oigan todos mi tormento"
Elvas, f. 99.
 "Oyan todos..."
Palacio, f. 264.
 "Sola me dexaste"
Palacio, f. 276v-277.
 "Vida y alma, el que os mirare"
Palacio, f. 103.
 "Yo creo que n[o] os dio Dios"
Palacio, f. 67.
 "Yo pensé que mi ventura"
Palacio, f. 139v-140.

GARCIMUÑOZ

"Pues bien, para ésta"
Palacio, f. 258.
 "Una montaña pasando"
Palacio, f. 88v-94.

"Ya murieron los plazerres"
Palacio, f. 102.

Diego GARÇÓN

"Amor çiego y atrevido"
Medinaceli, f. 18v-19.
 "Carillo, si tú quisieres"
Medinaceli, f. 16v-17.
 "Clemente jurava [a] tal"
Medinaceli, f. 19v-20.
 "Gasajoso está carillo"
Medinaceli, f. 17v-18.
 "Llorad conmigo, pastores"
Medinaceli, f. 22v-23.
 Misa. Sin título
Medinaceli, f. 97v-101.
 "Viste, Gil, a mi zagala"
Medinaceli, f. 21v-22.

GASCÓN

"Cum appropinquasset"
Orphénica Lyra, f. 25v-26v.

GASPAR [Gaspar WEERBECKE]

"O, beate Sebastiane"
Barcelona, f. 16v-17.

GERÓNIMO

"Alégrate, Isabel, que en esta villa"
Medinaceli, f. 89v-90.

Juan GIJÓN

"Al dolor de mi cuydado"
Colombina, f. 58v.
Palacio, f. 29v-30.
Segovia, f. 209v.
 "Ruego a Dios que amando mueras"
Palacio, f. 30v-31.

Nicolas GOMBERT

"Aparens Christu"
Silva de Sirenas, f. 13.
 "Assiste parata en unisonus"
Silva de Sirenas, f. 45-45v.
 "Ave Sanctissima Maria"
Orphénica Lyra, f. 42-44.
Medinaceli, f. 111-113.
 "Ay me, qui volderà"
Obras de música para tecla, f. 140v-142v.
 "Dezilde al cavallero"
Libro de Música, f. 4-4v.
Uppsala, f. 45v-46.
 "Domine Pater"

Orphénica, f. 50-51v.
 "Fuit homo missus"
Libro de Música, f. 75v.
 "Germinavit"
Orphénica Lyra, f. 71-72.
 "His precursor et dilectus"
Silva de Sirenas, f. 9.
 "Lauda Syon"
Orphénica Lyra, f. 65v-66v.
 "O beata Maria"
Orphénica Lyra, f. 70-71.
 "O felix Anna"
Orphénica Lyra, f. 72-73.
 "O Gloriosa Dei genitrix"
Silva de Sirenas, f. 5v.
 "O quan pulchra es"
Orphénica Lyra, f. 45-46v.
 "Parce Domine"
Orphénica Lyra, f. 27v-29.
 "Qui seminant in lachrymis"
Libro de Música, f. 79v.
 "Respice in me, Deus"
Tres Libros de Música, f. 4-5v.
 "Sancte Alfonse"
Orphénica Lyra, f. 52v-53v.
 "Super flumina"
Orphénica Lyra, f. 37-39.
 "Triste de par"
Obras de música para tecla, f. 144v-145v.
 "Tulerunt Dominum"
Libro de Música, f. 85.

Bernal GONÇALES

"Navego en hondo mar embrabeçido"
Medinaceli, f. 40v-41.

Francisco GUERRERO

"A un niño, llorando al yelo"
Canciones y villanescas, nº 26.
 "Acaba de matarme, o amor fiero"
Canciones y villanescas, nº 41.
 "Adiós, verde rivera y pradería" (?)
El Parnaso, f. 87v-88v.
Canciones y villanescas, nº 37.
 "Al resplandor d[e] una estrella"
Canciones y villanescas, nº 25.
 "Alma, mirad vuestro Dios"
Canciones y villanescas, nº 30.
 "Alma, si sabes d[e] amor"
Canciones y villanescas, nº 29.
 "Amor andava triste y peregrino" (?)
Medinaceli, f. 15v-16.
 "Antes que comáis a Dios"
Canciones y villanescas, nº 50.
 "Apuestan zagales dos"
Canciones y villanescas, nº 17.

"Ave Maria"

El Parnaso, f. 49-52.

"Baxóme mi descuydo a tal estado"

Canciones y villanescas, nº 3.

"Beatriz, cómo es posible" (?)

Medinaceli, f. 91v-92.

"Claros y frescos ríos" (?)

Medinaceli, f. 4v-5.

"Claros y hermosos ojos"

Canciones y villanescas, nº 2.

"De amores del Señor de cielo y tierra"

Canciones y villanescas, nº 35.

"De dónde vienes, Pascual"

Canciones y villanescas, nº 24.

"Dezidme, fuente clara"

Canciones y villanescas, nº 5.

"Dexó del mundo lo que le adornava"

Canciones y villanescas, nº 36.

"Dexó la venda, el arco y el aljava"

Medinaceli, f. 139v-140.

"Dios inmortal"

Canciones y villanescas, nº 46.

"Dios los extremos condena"

Canciones y villanescas, nº 31.

"Divina ninpha mía"

Medinaceli, f. 152v-153.

"En tanto que de rosa y açuçena"

Canciones y villanescas, nº 4.

"Es menester que se acierte"

Canciones y villanescas, nº 61.

"Esclarecida Juana"

Medinaceli, f. 180v-190.

"Esclarecida Madre y Virgen pura"

Canciones y villanescas, nº 38.

"Estraña muestra d[e] amar"

Canciones y villanescas, nº 32.

"Fecit potentiam"

Orphénica Lyra, f. 3v.

"Fresco y claro arroyuelo" (?)

Medinaceli, f. 11v-12.

"Hermosa Catalina" (?)

Medinaceli, f. 12v-13;

f. 202v-203.

"Hombres, victoria, victoria"

Canciones y villanescas, nº 22.

"Huyd, huyd, o çiegos amadores"

Medinaceli, f. 130v-131.

Canciones y villanescas, nº 45.

"Juyzios sobre una estrella"

Canciones y villanescas, nº 28.

"La gracia y los ojos bellos"

Canciones y villanescas, nº 6.

"La luz de vuestros ojos, pura, ardiente"

Canciones y villanescas, nº 7.

"La tierra se [e]stá gozando"

Canciones y villanescas, nº 20.

"Los Reyes siguen la estrella"

Canciones y villanescas, nº 52.

Qué te daré, Señor, por tantos dones"
Canciones y villanescas, nº 39.
 "Quiere Dios que le ofrezcamos"
Canciones y villanescas, nº 33.
 "Sabes lo que hezistes, o muerte dura"
Canciones y villanescas, nº 9.
 "Sacris Solemniis"
Orphénica Lyra, f. 95v-96.
 "Sanctíssima María"
Canciones y villanescas, nº 42.
 "Si amores me han de matar"
Orphénica Lyra, f. 2v-3.
 "Si del jardín del cielo soberano"
Canciones y villanescas, nº 12.
 "Si tus penas no pruevo, o Jesús mío"
Canciones y villanescas, nº 54.
 "Tan largo á sido [e]n gastar"
Canciones y villanescas, nº 59.
 "Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera" (?)
Medinaceli, f. 13v-14.
 "Todo quanto pudo dar"
Canciones y villanescas, nº 49.
 "Torna Mingo a enamorarte"
Orphénica Lyra, f. 144-145.
 "Tu dorado cabello"
Medinaceli, f. 90v-91.
 "Vamos al portal"
Canciones y villanescas, nº 15.
 "Vana esperança, que mi pensamiento"
Canciones y villanescas, nº 44.
 "Virgen Santa, el rey del cielo"
Canciones y villanescas, nº 18.
 "Zagales, sin seso vengo"
Canciones y villanescas, nº 23.

Pedro GUERRERO

"Amor andava triste y peregrino" (?)
Medinaceli, f. 15v-16.
 "Amor es voluntad dulce y sabrosa"
Orphénica Lyra, f. 128v-129v.
 "Beatriz, cómo es posible" (?)
Medinaceli, f. 91v-92.
 "Claros y frescos ríos" (?)
Medinaceli, f. 4v-5.
 "D[e] un spíritu triste y sin consuelo"
Orphénica Lyra, f. 128-128v.
 "Fresco y claro arroyuelo" (?)
Medinaceli, f. 11v-12.
 "Hermosa Catalina" (?)
Medinaceli, f. 12v-13.
 "Mi corazón fatigado"
Orphénica Lyra, f. 129v-131.
 "O beata Maria"
El Parnaso, f. 45v-49.
 "O, más dura que mármol a mis queexas"
Orphénica Lyra, f. 123v-125v.
Medinaceli, f. 67v-68.

"Por do començaré mi triste llanto"

Orphénica Lyra, f. 127-128.

Medinaceli, f. 62v-64.

"Quién podrá creer que yo jamás reposo"

Orphénica Lyra, f. 125v-126.

"Ten cuenta, amor, con esta cruda fiera" (?)

Medinaceli, f. 13v-14.

Groen HEYNE

"Aletz regretz"

Segovia, f. 163v.

"Amours, amours"

Segovia, f. 183v.

"Che n'est pas jeu"

Segovia, f. 163.

"Mon souvenir"

Segovia, f. 164.

"Penser à vous"

Segovia, f. 186v.

JACQUET

"Aspice, Domine"

Silva de Sirenas, f. 59v-61.

- (JACQUET-PALERO)

Libro de Cifra Nueva, f. 60v-62.

Obras de música para tecla, f. 118-121.

Missa. "Si bona suscepimus"

Orphénica Lyra, f. 83v-84v.

"Tibi soli peccavi"

Silva de Sirenas, f. 12-12v.

"Veni in altitudinem"

Silva de Sirenas, f. 13v-14v.

Hurtado de JEREZ [XERES]

"Con temor de la mudança"

Colombina, f. 62v-63v.

"No tenga nadie speranza"

Colombina, f. 60v-61.

Johannes JOYE

"J'ai bien nori"

Segovia, f. 189.

JUANES

"Tu valer me da gran guer[r]a"

Colombina, f. 86bis.

Pedro LAGARTO

"Andad, passiones, andad"

Colombina, f. 53.

Palacio, f. 199v-200.

Segovia, f. 220.

"Callen todas las galanas"
Palacio, f. 132v-133.
 "D[e] aquel fraire flaco y cetrino"
Palacio, f. 147v-148.
 "Quéxome de ti, ventura"
Palacio, f. 58v-59.

LAURUS

"Liete madona"
Orphénica Lyra, f. 116v-117v.
 "Madonna, per voi ardo"
El Maestro.
Orphénica Lyra, f. 116-116v.

Orlando de LASSUS

"Siendo de amor, Susana requerida"
Medinaceli, f. 201v-202.
 - (Orlando de LASSUS-Hernando de CABEÇON)
 "Susana un jur"
Obras de música para tecla, f. 148-149v;
 f. 149v-151.

LAYOLE (?)

"Laudate Dominum"
Silva de Sirenas, f. 5.

Juan de LEÓN

"Ay, que non sé rremediarme"
Colombina, f. 28v-29.
Palacio, f. 26v-27.

LIRITHIER

"Qui confidunt in Domino"
Orphénica Lyra, f. 18v-21v.

LOYSET

"Ave Maria"
Silva de Sirenas, f. 10v.
 "Jesum queritis"
Silva de Sirenas, f. 11-11v.

LUCHAS [Antón LUCAS]

"A la caça. Sus, a caça"
Palacio, f. 227v-228.

LUPUS

"Aiule vos sola verdura"
Obras de música para tecla, f. 138v-140.
 "Hodierna lux"
Orphénica Lyra, f. 14v-16v.

"In te, Domine, speravi"
Silva de Sirenas, f. 28-28v.
Obras de música para tecla, f. 123v-128.
 "Letentur omnes"
Orphénica Lyra, f. 23-24.
 "Panis quem ego dabo"
Silva de Sirenas, f. 8v.

Johannes MARTINI

- (Johannes MARTINI-Joset COMPÈRE)

"Cayphas"
Segovia, f. 185.
 "Groen vink"
Segovia, f. 189v.
 "J'ay pris amours"
Segovia, f. 110v.
 "O intemerata"
Segovia, f. 172v.

Lope MARTÍNEZ

"Cavalleros de Alcalá"
Palacio, f. 62v-63.

MARTURIA

"Conditor alme siderum"
Segovia, f. 169.

MAYLLART

"In me transierunt irae tuae"
El Parnaso, f. 42v-45v.

Francisco de MEDINA

"Es por vos si tengo vida"
Palacio, f. 48v-49.
 "No ay plazer en esta vida"
Palacio, f. 41.

Jacobus de MILARTE

"A sombra de mis cabellos"
Palacio, f. 245.
 "Descansa, triste pastor"
Palacio, f. 151v-152.
 "Dexa d[e] estar modorrido"
Palacio, f. 126v-127.
 "Gasajado vienes, Mingo"
Palacio, f. 153v-154.
 "Todos van de amor heridos"
Palacio, f. 263.
 "Vamos, vamos a çenar"
Palacio, f. 152v-153.

Francisco MILLÁN

- "Al dolor que siento, estraño"
Palacio, f. 303.
 "Aunque no [e]spero gozar"
Palacio, f. 231v.
 "Durandarte, Durandarte"
Palacio, f. 290v.
 "Es de tal metal mi mal"
Palacio, f. 230v.
 "Los braços traygo cansados"
Palacio, f. 291.
 "Maravilla es cómo bivo"
Palacio, f. 248.
 "Míos fueron, mi corazón"
Palacio, f. 111.
 "No huzies de buen tempero"
Palacio, f. 208.
 "O dulce y triste memoria"
Palacio, f. 297v-299.
 "O vos omnes qui transitis"
Palacio, f. 135.
 "Para qué mi pensamiento"
Palacio, f. 118.
 "Porque de ageno cuidado"
Palacio, f. 222.
 "Pues la vida en mal tan fuerte"
Palacio, f. 230.
 "Qué más bienaventurança"
Palacio, f. 86.
 "Qué puedo perder que pierda"
Palacio, f. 152.
 "Señora, después que os vi"
Palacio, f. 233;
 f. 294v-250.
 "Serrana del bel mirar"
Palacio, f. 49v-50.
 "Si dolor sufro secreto"
Palacio, f. 247v.
 "Si ell esperança es dudosa"
Palacio, f. 238v-239.
 "Sufriendo con fe tan fuerte"
Palacio, f. 224.
 "Temeroso de sufrir"
Palacio, f. 293.
 "Ved, comadres, qué dolencia"
Palacio, f. 73;
 f. 293v-294.

Alonso de MONDEJAR

- "Amor quiso cativarme"
Palacio, f. 150.
 "Ave, rex noster"
Segovia, f. 227v-228.
 "Camino de Santiago"
Barcelona, f. 180v.
 "Magnificat"
Barcelona, f. 120v-122.

"Míos fueron, mi coraçón"
Palacio, f. 207v.
 "No desmayes, coraçón"
Palacio, f. 209v.
 "No penséis vos, pensamiento"
Palacio, f. 200.
 "No podrán ser acavadas"
Palacio, f. 138.
 "No tenéis la culpa vos"
Palacio, f. 238.
 "Oyan todos mi tormento"
Palacio, f. 250.
 "Remedio para bevir"
Palacio, f. 148.
 "Sospiros, pues que descansa"
Palacio, f. 134.
 "Tales son mis pensamientos"
Palacio, f. 101.
 "Un solo fin de mis males"
Palacio, f. 79.

Petrus de MONTE

"Benedicamus, Patrem"
Barcelona, f. 69.

Cristóbal de MORALES

"Accepit Jhesus panes"
Medinaceli, f. 30v-31.
 "Aleph. Quomodo sedet sola"
Medinaceli, f. 85v-88.
 "Andreas Christi famulus"
Silva de Sirenas, f. 49-49v.
 "Coph. Vocavi amicos meos"
Medinaceli, f. 82v-85.
 "Cum Sancto Spiritu"
Silva de Sirenas, f. 52-52v.
 "De Antequera sale el moro"
Orphénica Lyra, f. 145.
 "Deposuit"
Orphénica Lyra, f. 13.
 "Descendit angelus"
Libro de Música, f. 82.
 "Dixit [Dominus]"
Medinaceli, f. 64v-65;
 f. 107v-108;
 f. 108v-110;
 f. 117;
 f. 181v.
 "Et ascendit in coelum"
Orphénica Lyra, f. 5v.
 "Fecit potentiam"
Orphénica Lyra, f. 5.
 "Gloria Patri"
Medinaceli, f. 95.
 "Inter natos mulierum"
Orphénica Lyra, f. 30v-31v.
Medinaceli, f. 158v-159.
 "Inter vestibulum et altare"

Ginés de MORATA

"Aquí me declaró su pensamiento"

Medinaceli, f. 38v-39.

"Como por alto mar tempestuoso"

Medinaceli, f. 34v-35.

"Descuidado de cuidado"

Medinaceli, f. 76v-77.

"En el campo me metí"

Medinaceli, f. 68v-69.

"Esos tus claros ojos"

Medinaceli, f. 93v-94.

"La rubia pastorçica"

Medinaceli, f. 92v-93.

"Llamo a la muerte"

Medinaceli, f. 74v-75.

"Ninpha gentil"

Medinaceli, f. 41v-43.

"Ojos que ya no véis"

Medinaceli, f. 37v-38.

"Pange Lingua"

Medinaceli, f. 79v-80.

"Pues para tan alta prueba"

Medinaceli, f. 50v-51.

"Pues que no puedo olvidarte"

Medinaceli, f. 39v-40.

"Tú me robaste"

Medinaceli, f. 78v-79.

Johannes MOUTON

"O beate Sebastiane"

Barcelona, f. 15.

"O pulcherrima mulierum"

Barcelona, f. 61v-64.

"Quaeramus cum pastoribus"

Libro de Música, f. 80.

- (Johannes MOUTON-PALERO)

Libro de Cifra Nueva, f. 64v-65v.

Obras de música para tecla, f. 85-88;
f. 89-91v.

MÓXICA

"Dama, mi grand querer"

Colombina, f. 43v-44.

Palacio, f. 5v-6.

"No queriendo sois querida"

Palacio, f. 13v-14.

NAVARRO

"Ay de mí, sin ventura"

Medinaceli, f. 43v-44;
f. 151v-152.

El Parnaso, f. 85v-87v.

"Ay, soledad amarga"

Medinaceli, f. 77v-78.

"Buelve tus claros ojos"
Medinaceli, f. 32v-34.
 "No ves, amor, qu[e] esta gentil moçuela"
El Parnaso, f. 89-90v.
Medinaceli, f. 136v-137.
 "Qué razón podéys tener"
El Parnaso, f. 99-100v.
 "Ribera el sacro Darro, en el arena" (?)
Medinaceli, f. 192v-194.
 "Siendo míos, di, pastora"
Medinaceli, f. 72v-73.
 "Sobre una peña do la mar batía"
Medinaceli, f. 65v-67.

Jacobus OBRECHT (HOBRECHT)

"Als al de weereit in vruechden leeft"
Segovia, f. 130v-131.
 "Ave, Maris Stella"
Segovia, f. 158v.
 "Benedicamus in laude Jhesu"
Segovia, f. 91.
 "Cuius sacrata viscera"
Segovia, f. 92v.
 f. 167.
 "Den haghel ende die calde snee"
Segovia, 124v-125.
 "Ic draghe de mutse clutse"
Segovia, f. 131v-132.
 "Ic hoerde de clocskins luden"
Segovia, f. 129v-130.
 "Ic weinsche alle schoene vrouwen eere"
Segovia, f. 133v-134.
 "I[ce]n hebbe gheen ghelt in myn bewelt"
Segovia, f. 132v-133.
 "Inter preclarissimas virtutes"
Segovia, f. 78v-81.
 "Lacen adieu, wel zoete"
Segovia, f. 123v.
 "Laet u ghenougen, liever Joan"
Segovia, f. 119v-120.
 "Meiskin es u cutkin zu"
Segovia, f. 134v.
 "Mille quingentis verum bis sex"
Segovia, f. 81v-83.
 Missa
Segovia, f. 25v-30.
 Missa Fortuna desperata
Segovia, f. 38v-45.
 Missa Libenter gloriabor
Segovia, f. 18v-25.
 Missa Rose playsante
Segovia, f. 30v-38.
 "Moet my laten vriendelic schiin"
Segovia, f. 165.
 "Nec michi nec tibi"
Segovia, f. 187v-188.
 "Omnis spiritus laudet"

Segovia, f. 89v-91.
 "Regina celi letare"
Segovia, f. 200v.
 Salve Regina
Segovia, f. 71v-73.
 "Sullen wij langhe in drucke"
Segovia, f. 103v.
 "T'meiskin was jonc"
Segovia, f. 103.
 "T'saat een cleen meiskin"
Segovia, f. 121v-122.
 "Waer sij dij Han"
Segovia, f. 122v-123.
 "Wat willen wij metten budel spelen"
Segovia, f. 120v-121.
 "Weet ghij wat myn jonghen herten deert"
Segovia, f. 126v-127.
 "Xriste, si dedero"
Segovia, f. 170v.

Johannes OCKEGHEM

"De la momera je n'estay"
Colombina, f. 101v-102.
 - (Johannes OCKEGHEM-Juan CORNAGO)
 "Qué [e]s mi vida, preguntáys"
Colombina, f. 24v-26.

Pedro ORDÓÑEZ

"Ay, fortuna cruel. Ay, ciego amor"
El Parnaso, f. 77v-79.
 "Ay, mudo soy, hablar no puedo"
El Parnaso, f. 75-77.

ORTEGA

"Pues que me tienes, Miguel"
Medinaceli, f. 60v-62.

Miguel ORTIZ

"Hierusalem, luge"
Silva de Sirenas, f. 32-32v.
 "Ut fidelium propagatione"
Silva de Sirenas, f. 31v.

PALERO [Francisco FERNÁNDEZ PALERO]

- (PALERO-JACQUET)
 "Aspice Domine"
Libro de Cifra Nueva, f. 60v-62.
 "Ave Maris Stella"
Libro de Cifra Nueva, f. 49v.
 - (PALERO-Josquin des PRÉS)
 "Kyrie"
Libro de Cifra Nueva, f. 54-54v;
 f. 54v-55.

- "Mira Nero de Tarpeya"
Libro de Cifra Nueva, f. 55v-56.
- (PALERO-Josquin des PRÉS)
 Missa. "Beata Virgine"
Libro de Cifra Nueva, f. 33-33v.
 "Mort ma privé par sa cruëlle"
Libro de Cifra Nueva, f. 72-72v.
 "Paseábase el rey moro"
Libro de Cifra Nueva, f. 56.
- (PALERO-Philippe VERDELLOT)
 "Si bona suscepimus"
Libro de Cifra Nueva, f. 62v-64.
 "Super Philomena"
Libro de Cifra Nueva, f. 32v.
 "Veni redemptor quaesumus"
Libro de Cifra Nueva, f. 50-50v.

PASTRANA

- "Ay, dime, señora, di"
Barcelona, f. 189v.
 "Llenos de lágrimas tristes"
Barcelona, f. 176.

Francisco de PEÑALOSA

- "A tierras ajenas"
Palacio, f. 246.
 "Alegraos, males esquivos"
Palacio, f. 214v.
 "Ave, vere sanguis Domini"
Barcelona, f. 65v-66.
 "De mi dicha no s[e] espera"
Palacio, f. 220.
 "El triste que nunca os vido"
Palacio, f. 74.
 "In passione positus"
Barcelona, f. 139v-140.
 "Lo que mucho se desea"
Palacio, f. 254.
 "Los braços traygo..."
Barcelona, f. 144.
 "Mater patris et filia"
Barcelona, f. 136v-137.
 "Memorare piissima"
Barcelona, f. 162v-163.
 "Niña, ergúideme los ojos"
Palacio, f. 50v.
 "O bone Jhesu, illumina"
Barcelona, f. 135v-136.
 "Por las sierras de Madrid"
Palacio, f. 217v.
 "Precor te, Domine"
Barcelona, f. 66v-67v.
 "Pues bibo en perder la vida"
Palacio, f. 75.
Barcelona, f. 120.
 "Qué dolor más me doliera"

Palacio, f. 206.
 "Tanto tarda mi pesar"
Barcelona, f. 120.
 "Tribularem si nescirem"
Barcelona, f. 138v-138bis.
 "Tú, que vienes de camino"
Palacio, f. 291v.

PETREQUÍN (?)
 "Señora, non me culpéys"
Colombina, f. 14.

PIETON (?)
 "Virgo prudentissima"
Silva de Sirenas, f. 15v.

Mattheus PIPELARE
 "Exortum est in tenebris"
Segovia, f. 922.
 "Mijns hefskins bruyn oghen"
Segovia, f. 177v.
 Missa
Segovia, f. 54v-63.
 "Morkin ic hebbe"
Segovia, f. 119.

Juan PONCE
 "Alegría, alegría"
Palacio, f. 133.
 "Allá se me ponga el sol"
Palacio, f. 282.
 "Ave color vini clari"
Palacio, f. 97v-98.
 "Bien perdí mi corazón"
Palacio, f. 125.
 "Como está sola mi vida"
Palacio, f. 227.
 "El amor que me bien quiere"
Palacio, f. 85.
 "Francia, cuenta tu ganancia"
Palacio, f. 289-290.
 "La mi sola Laureola"
Palacio, f. 235.
 "O, triste, qu[e] estoy penado"
Palacio, f. 266.
 "Todo mi bien é perdido"
Palacio, f. 95.
 "Torre de la niña, y darte"
Palacio, f. 235.

PREDERIACA
 "Magnificat"
Barcelona, f. 83v-87.

Josquin des PRÉS

"Ave Maria"

Segovia, f. 83v-85.

Barcelona, f. 124v-126.

Silva de Sirenas, f. 17v.

Obras de música para tecla, f. 157v-158.

"Beata Virgine"

Silva de Sirenas, f. 51-51v.

Orphénica Lyra, f. 73v-77.

"Benedicta es caelorum regina"

Orphénica Lyra, f. 85-86v.

Obras de música para tecla, f. 159-160v;
f. 164-170v.

"Clama, ne cesses"

Obras de música para tecla, f. 91v-95v.

"Fecit potentiam"

Orphénica Lyra, f. 4.

"Fortuna desperata"

Segovia, f. 182v.

"In pace, in idipsum"

Segovia, f. 171v.

"In principio erat verbum"

Libro de Música, f. 75.

"In te, Domine, speravi"

Palacio, f. 56.

"Inviolata"

Silva de Sirenas, f. 60-60v;
f. 61.

Obras de música para tecla, f. 110v-114v;
f. 134-136.

- (Josquin des PRÉS-PALERO)

"Kyrie"

Libro de Cifra Nueva, f. 54-54v;
f. 54v-55.

Magnificat

Segovia, f. 76v-78.

"Mille regrés"

El Delphín, f. 40-42.

"Miserere mei, Deus"

Libro de Música, f. 81.

Missa. Sin título.

Segovia, f. 11v-18.

"Ave Maris Stella"

Libro de Música, f. 68v-73.

"Beata Virgine"

Tres Libros de Música, II, f. 4-5;
f. 22-23v.

Libro de Música, f. 73-79.

Silva de Sirenas, f. 85.

Libro de Cifra Nueva, f. 33-33v.

Obras de música para tecla, f. 68-68v.

"Fa, re, mi, re"

Libro de Música, f. 36-41.

"Faysan regrés"

El Delphín, f. 36-37;

f. 37-38.

Tres Libros de Música, I, f. 10v-12;

- f. 12v-13.
- Silva de Sirenas, f. 85v.
Orphénica Lyra, f. 91v-92;
 f. 92-92v;
 f. 92v.
- "Fuga"
- Silva de Sirenas, f. 85.
Libro de Música, f. 41-46.
 "Gaudeamus"
- Silva de Sirenas, f. 84-84v.
Libro de Música, f. 57v-68v.
- "Hercules Dux Ferrarie"
- El Delphín, f. 34;
 f. 34-35.
Libro de Música, f. 31-36.
Orphénica Lyra, f. 1.
 "L'Homme Armé"
- Obras de música para tecla, f. 96v-98v;
 f. 98v-99v.
- "La, sol, fa, re, mi"
- Tres Libros de Música, II, f. 12v-13v.
Libro de Música, f. 53-57v.
Orphénica Lyra, f. 90-90v;
 f. 93;
 f. 93;
 f. 93v.
- "Pange Lingua"
- Tres Libros de Música, II, f. 10-11.
Silva de Sirenas, f. 83.
Orphénica Lyra, f. 1v.
 "O intemerata"
- Segovia, f. 85v-87.
 "Obsecro te, Domina"
- Silva de Sirenas, f. 57-57v.
 "Praeter rerum"
- Orphénica Lyra, f. 88-89.
 "Salve Regina"
- Libro de Música, f. 84.
 "Stabat Mater"
- Obras de música para tecla, f. 105-110;
 f. 134-138v.
- "Tota pulchra es"
- Libro de Música, f. 78.
 "Verginorette savosienne"
- Segovia, f. 128v-129.
 "Virgo salutifera"
- obras de música para tecla, f. 128v-129.

QUEXADA

- "Magnificat"
Barcelona, f. 158v-160.

RAVANEDA

- "Puse mis amores"
Orphénica Lyra, f. 141v-142.
Medinaceli, f. 5v-7.

RIBAFRECHA [RIBRAFRECHA]
 "Quam pulchra es"
Barcelona, f. 164v-166.

Antonio de RIBERA
 "Nunca yo, señora, os viera"
Palacio, f. 117.
 "Por unos puertos arriba"
Palacio, f. 66.

Jean RICHAFORT
 "Hierusalem, luge"
Obras de música para tecla, f. 129-130v.
 "Je veulx laysser mélancolie"
El Delphín, f. 45-47.
 "Quem dicunt homines"
El Parnaso, f. 71-73v.

Juan RODRÍGUEZ BORROTE
 "Donzella, por cuyo amor"
Colombina, f. 14v-16.
Palacio, f. 6v.

ROELVRIN (ROELRRIN)
 "De tous bien playne"
Segovia, f. 202v-203.
 "Vrucht ende moet is gar dahin"
Segovia, f. 161.
 "Zart reyne vrucht"
Segovia, f. 124v.

J. ROMÁN
 "O voy..."
Palacio, f. 244.

Vicencio RUFFO
 "Ante quam comedam"
Silva de Sirenas, f. 18-18v.

SALCEDO [Martín de]
 "Qué bien me lo veo"
Palacio, f. 76.

Juan de SANABRIA
 "Descuidad dese cuidado"
Palacio, f. 215v.
 "Mayoral del hato, ahau"
Palacio, f. 70v-71.

Pierre SANDRIN
 "Doulce mémoire"
Glose sopra le cadenze, p. 41-46.
 - (SANDRIN-Hernando de CABEÇON)
Obras de música para tecla, f. 82-83v.

SANFORTE

"Miserere mei, Deus"
Medinaceli, f. 182v-185.

SANT JUAN

"El bien qu[e] estuve esperando"
Palacio, f. 47v-48.

SEDANO

"Viejo malo en la mi cama"
Palacio, f. 301.

SEPÚLVEDA (?)

"Exultet celum laudibus"
Silva de Sirenas, f. 10.

Andrés de SILVA

"O, Regem coeli"
Orphénica Lyra, f. 32v-34.

Johannes TINCTORIS

"Comme femme"
Segovia, f. 205v.
"D' ung aultre amer"
Segovia, f. 204.
"De tous bien playne"
Segovia, f. 202.
"Fecit potentiam" (?)
Segovia, f. 205.
"Le souvenir"
Segovia, f. 116v-117;
f. 203v.
"Tout a par moy"
Segovia, f. 204v-205.

TORDESILLAS

"Franceses, por qué rrazón"
Palacio, f. 278v-279.

Alonso de TORO

"Al çedaz, çedaz"
Palacio, f. 249v.
"O, qué ama tan garrida"
Palacio, f. 249.

Francisco de la TORRE

"Adorámoste, Señor"
Palacio, f. 275;
f. 289v-290.

"Ayrado va el gentilonbre"
Palacio, f. 80v-81.
 "Damos gracias a Dios"
Palacio, f. 22v-23.
Segovia, f. 210v.
 Danza. "La Alta".
Palacio, f. 23.
 "Dime, triste coração"
Colombina, f. 69v.
 "Justa fue mi perdición"
Palacio, f. 31v-32.
Segovia, f. 207.
 "La que tengo no es prisión"
Palacio, f. 35v-36.
 "No fíe nadie en amor"
Palacio, f. 150v.
 "O, cuán dulce serías, muerte"
Palacio, f. 44v-45.
 "Pánpano verde, rrazimo alvar"
Palacio, f. 8.
 "Pascua d[e] Espíritu Santo"
Palacio, f. 80.
 "Peligroso pensamiento"
Palacio, f. 32v-33.
Segovia, f. 211.
 "Por los campos de los moros"
Palacio, f. 87v.
 "Pues que todo os descontenta"
Palacio, f. 228v-229.
 "Triste, qué será de mí"
Palacio, f. 81v.

TRIANA

"Aquella buena mujer"
Colombina, f. 103.
Palacio, f. 140v-141.
 "Benedicamus Domino"
Colombina, f. 93v-94; f. 94v-95.
 "Con temor bivo, ojos tristes"
Colombina, f. 31v-32.
 "De mi perdida esperança"
Colombina, f. 38v-40.
 "Deus in adjutorium"
Colombina, f. 85v-86.
 "[D]inos, madre del donsel"
Colombina, f. 103v-104.
 "Juyzio fuerte será dado"
Colombina, f. 88;
 f. 104v-105.
 "Juste Judex, Jhesu Christe"
Colombina, f. 95v-97.
 "La moça que las cabras cría"
Colombina, f. 87.
 "Maravýllome dél"
Colombina, f. 86bis-86ter.
 "No consiento ni me plaze"
Colombina, f. 64v-65.

"No puedes quejar, amor"
Colombina, f. 46v-47v.
 "O, pena que me conbates"
Colombina, f. 9v.
 "Pínguele, rrespinguete"
Colombina, f. 86ter.
 "Por beber, comadre"
Colombina, f. 102v.
Palacio, f. 136v.
 "Querer vieja yo"
Colombina, f. 100v-101.
 "Quién vos dio tal señorío"
Colombina, f. 53v-54.
 "[Y]a de amor era partido"
Colombina, f. 54v-56.

Alonso de TROYA

"O, ascondida verdad"
Palacio, f. 217v.
 "O Santa Clemens, o pia"
Palacio, f. 40v-41.
 "Quien tal árbol pone"
Palacio, f. 112.

Johannes URREDE

"De vos e de mí quexoso"
Colombina, f. 51v-52v.
Palacio, f. 11v-12v.
Elvas, f. 44.
 "Dónde estás que no te veo" (?)
Colombina, f. 17v-19.
 "Muy triste será mi vida"
Colombina, f. 19v-21.
Palacio, f. 14v-15v.
 "Nunca fue pena mayor"
Colombina, f. 16v-17.
Palacio, f. 1.
Segovia, f. 209.
 Pange Lingua
Segovia, f. 226v-227.
Barcelona, f. 148v-149.
 - (Johannes URREDE-Antonio de CABEÇON)
Libro de Cifra Nueva, f. 46-46v.
Obras de música para tecla, f. 28-28v.

Juan de VALERA

"Ya no quiero aver plazer"
Palacio, f. 286v-287.

VARRIO NUEVO [BARRIO NUEVO]

- (BARRIO NUEVO-CEBALLOS)
 "Ojos amorosos, amorosillos, graves"
Medinaceli, f. 49v-50.

Juan VÁSQUEZ

"A, hermosa, abríme"

Recopilación, II, f. 19-20.

"Abaxa los ojos, casada"

Villancicos, f. 7-8.

"Agora que sé d[e] amor"

Recopilación, I, f. 10-11.

"Agora que soy niña"

Recopilación, II, f. 12-13.

"Allá me tienes contigo"

Villancicos, f. 18-18v.

"Amor falso, amor falso"

Villancicos, f. 1v-2.

"Amor, virtud y nobles pensamientos"

Recopilación, I, f. 5-6.

"Argimina nombre le dio"

Silva de Sirenas, f. 43v.

"Ay, que non osso mirar"

Villancicos, f. 3v-4.

Orphénica Lyra, f. 134-134v.

"Ay, ay, que ravio y muero"

Recopilación, II, f. 7.

"Bendito sea el día, punto y ora"

Recopilación, I, f. 20-20v.

"Buscad, buen amor"

Recopilación, II, f. 27-28.

"Cavallero, queráysme dexar"

Recopilación, I, f. 13-14.

"Cómo queréis, madre"

Villancicos, f. 14v-15.

Orphénica Lyra, f. 132-133.

"Con qué la lavaré"

Uppsala, f. 23v-24.

Orphénica Lyra, f. 138.

Recopilación, II, f. 35.

"Covarde cavallero"

Villancicos, f. 5-5v.

Orphénica Lyra, f. 162v-163.

Recopilación, II, f. 24-25.

"De aquel pastor de la sierra"

Recopilación, II, f. 37.

"De dónde venís, amore"

Recopilación, II, f. 34.

"De las dos hermanas, do sé"

Villancicos, f. 22-23.

Recopilación, II, f. 17.

"De los álamos vengo, madre"

Villancicos, f. 19-20.

Orphénica Lyra, f. 142-143.

Recopilación, II, f. 13v-14.

"Del rosal sale la rosa"

Recopilación, f. 8-10.

"Descendid al valle, la niña"

Recopilación, II, f. 11-12.

"Determinado, amor, a dar contento"

Recopilación, I, f. 1-1v.

"Dexa ya tu soledad"

"Si queréys que dé a entenderos"

Recopilación, I, f. 17-18.

"Soledad tengo de ti"

Recopilación, II, f. 20-21.

"Tales ollos como os vosos"

Recopilación, II, f. 38.

"Torna, Mingo, a [e]namorarte"

Recopilación, II, f. 8.

"Un cuydado que la miña vida ten"

Recopilación, II, f. 33.

"Vos, hermosa sin igual"

Villancicos, f. 18v-19.

"Vos me matasteis"

Villancicos, f. 11.

Orphénica Lyra, f. 133v-134.

Recopilación, I, f. 15-16.

"Ya florecen los árboles, Juan"

Recopilación, II, f. 14-15.

"Yo sé que mi mal es honra"

Villancicos, f. 9.

"Zagaleja de lo verde"

Recopilación, II, f. 4v.

VERDELOT, Philippe

"Ardenti mei suspiri"

Obras de música para tecla, f. 181v-184v.

"Cum invocarem"

Silva de Sirenas, f. 31.

"Dormendo un giorno"

Silva de Sirenas, f. 38-38v.

Obras de música para tecla, f. 142v-144v.

"Gloriar mi posso io, donne"

Silva de Sirenas, f. 35.

"Hierusalem, luge"

Silva de Sirenas, f. 30-30v.

"Infirmitatem nostram"

Silva de Sirenas, f. 7-7v.

"Italia mia"

Silva de Sirenas, f. 41-41v.

"Madonna, non so dir tante parole"

Silva de Sirenas, f. 37-37v.

"Madonna, qual certeza"

Silva de Sirenas, f. 35v.

"Quanto si ali"

Orphénica Lyra, f. 117v-118.

"Repleti sunt quidem Spiritu Sancto"

Silva de Sirenas, f. 8.

"Sancta Maria"

Obras de música para tecla, f. 171-175v.

"Si bona suscepimus"

Orphénica Lyra, f. 61v-63.

- (Philippe VERDELOT-PALERO)

Libro de Cifra Nueva, f. 62v-64.

Obras de música para tecla, f. 114v-118.

"Signora Iulia"

Orphénica Lyra, f. 114-116.

"Tan que viuray"

Orphénica Lyra, f. 119-119v.
 "Ultimi mei suspiri"
Obras de música para tecla, f. 178v-181v.
 "Vita de la mia vita"
Silva de Sirenas, f. 39-39v.

VILCHES

"Ya cantan los gallos"
Palacio, f. 94v.
Elvas, f. 93.

VILLALAR

"Esclareçida Juana, el que se atreve"
El Parnaso, f. 90v-91v.
Medinaceli, f. 180v-190.

Adrian WILLAERT

"Augustine lux doctorum"
Silva de Sirenas, f. 17.
 "Ave Maria"
Libro de Música, f. 76.
Orphénica Lyra, f. 35-36.
 "Je fille quan ile me dona"
Obras de música para tecla, f. 136-136v.
 "Qui la dirà"
Obras de música para tecla, f. 153-154.
 "Pater Noster"
Tres Libros de Música, III, f. 1-3.
Silva de Sirenas, f. 53-53v.
Libro de Música, f. 77.
 "Peccavi supra numerum"
Silva de Sirenas, f. 16-16v.
 "Petite camusete"
Silva de Sirenas, f. 47-47v.
 "Si bivit"
Silva de Sirenas, f. 56-56v.

YLARIO

"O admirabile commercium"
Barcelona, f. 104v-105.
 "Sy dedero"
Barcelona, f. 106v-107.

YSAAC

"Ave regina celorum"
Segovia, f. 93v-94.
 "Com hier"
Segovia, f. 190v.
 "De tous biens playne"
Segovia, f. 176v.
 f. 177.
 "Elaes [Helas]"
Segovia, f. 175v.

"Fortuna desperata"
Segovia, f. 115v-116.
 f. 117v-118.
 "Gentile spiritus"
Segovia, f. 192v-193.
 "Gracias refero tibi, Domine Jhesu"
Segovia, f. 167v-168.
 "Het is al ghedaen"
Segovia, f. 183.
 "La Martinella"
Segovia, f. 197v-198.
 Missa
Segovia, f. 45v-54.
 "Moyses"
Segovia, f. 191.
 "My, my"
Segovia, f. 186.
 "Ortus de celo flos est"
Segovia, f. 172.
 "Salve virgo sanctissima"
Segovia, f. 87v-88.
 "Vostre amour"
Segovia, f. 179.

ZIPRIANO [¿CIPRIANO DI RORE?]

"An col que col partire"
Obras de música para tecla, f. 77v-78v.
 "Cum sublevasset oculos Jesus"
Medinaceli, f. 24v-25.
 "Dinumerabo eos"
Medinaceli, f. 27v-28.
 "Sacerdos et pontifex"
Medinaceli, f. 28v-29.
 "Sicut cervus desiderat"
Medinaceli, f. 26v-27.
 "Sumens illud ave"
Medinaceli, f. 31v-32.
 "Tu es pastor ovium"
Medinaceli, f. 25v-26.

ÍNDICE DE POETAS

Baltasar de Alcázar

"Dexó la venda, el arco y el aljava"
Medinaceli, f. 139v-140.

Pedro Álvarez Osorio

[Segundo Marqués de Astorga y
 Tercer Conde de Trastámara]

"De vos e de mí quexoso" (?)

Colombina, f. 51v-52.

"Plega a Dios que alguno quieras"
Palacio, f. 42v-43.

García Álvarez de Toledo

[Primer Duque de Alba]

"Nunca fue pena mayor" (?)

Colombina, f. 16v-17;

Palacio, f. 1.

Segovia, f. 209.

Serafino dell'Aquila

"Vox clamantis in deserto"

Palacio, f. 65.

Comendador Ávila

"Alegraos, males esquivos"

Palacio, f. 214v.

"Dadme albricia, hijos d[e] Eva"

Uppsala, f. 39v-40.

Badajoz "el Músico"

"Sospiros, no me dexéis"

Palacio, f. 236.

Juan Boscán

"Claros y frescos ríos"

Tres Libros de Música, f. 21.

Medinaceli, f. 4v-5.

"El que sin ti bivar ya no querría"

Orphénica Lyra, f. 168v-169.

Recopilación, f. 10.

"Si n[o] os hubiera mirado" (?)

Barcelona, f. 175v.

Uppsala, f. 6v-7.

Cristóbal de Castillejo

"En el campo me metí"

Medinaceli, f. 68v-69.

Rodrigo de Castro Osorio

[Conde de Lemos]

"Andad, mis tristes sospiros"

Palacio, f. 164.

"Para qué mi pensamiento"

Palacio, f. 118.

Gutierre de Cetina

"Ojos claros, serenos"

Medinaceli, f. 2.

Costana

[¿Pedro Díaz de la Costana?;

¿Francisco de la Costana?]

"Justa fue mi perdición" (?)

Segovia, f. 207.

"Sienpre creçe mi serviros"

Colombina, f. 32v-33.

Palacio, f. 31v-32.

Juan del Encina

"A quién debo yo llamar"

Palacio, f. 266v-267.

"A tal pérdida tan triste" (?)

Palacio, f. 224v.

"Antonilla es desposada"

Palacio, f. 217v-218.

"Ay, triste que vengo"

Palacio, f. 207v-208.

Segovia, f. 213v.

"Daca, bailemos, carillo"

Palacio, f. 201v-202.

"Dezidme, pues sospirastes"

Palacio, f. 214v-215.

"Dime, Juan, por tu salud"

Palacio, f. 195.

"Dos terribles pensamientos"

Palacio, f. 115.
 "El que rige y el regido"
Palacio, f. 197v-198.
 "El que tal señora tiene" (?)
Palacio, f. 261v-262.
 "Es la causa bien amar"
Palacio, f. 34v-35.
 "Gasajémonos de huzia"
Palacio, f. 101v-102.
 "Gran gasajo siento yo"
Segovia, f. 207v-208.
 "Hermitaño quiero ser"
Palacio, f. 218v-219.
 "Levanta, Pascual, levanta"
Palacio, f. 110v.
 "Más quiero morir por veros"
Palacio, f. 55.
 "Más vale trocar"
Palacio, f. 209v-210.
 "Mi libertad en sosiego"
Palacio, f. 53v-54.
 "Ninguno çierre las puertas"
Palacio, f. 102v-103.
 "No quiero tener querer"
Palacio, f. 252.
 "No se puede llamar fe"
Palacio, f. 34.
 "No tienen vado mis males" (?)
Uppsala, f. 3v-4.
 "Non quiero que me consienta"
Palacio, f. 160.
 "Nuevas te traigo, Carillo"
Palacio, f. 200v-201.
 "O, castillo de Montanges"
Palacio, f. 241v-242.
 "O, Reyes Magos benditos"
Palacio, f. 270v-271.
 "Ojos garços á la niña"
Uppsala, f. 19v-20.
 "Oy comamos y bebamos"
Palacio, f. 105v-106.
 "Paguen mis ojos, pues vieron"
Palacio, f. 198v.
 "Para verme con ventura" (?)
Uppsala, f. 4v-5.
 "Pedro, i bien te quiero"
Palacio, f. 199.
 "Pelayo, ten buen esfuerço"
Barcelona, f. 170bis.
 "Por muy dichoso se ten[ga]"
Palacio, f. 184.
Segovia, f. 213v.
 "Por unos puertos arriba"
Palacio, f. 66.
 "Pues amas, triste amador"
Palacio, f. 252v.
 "Pues no te duele mi muerte"
Palacio, f. 213v-214.

"Pues que mi triste penar"
Palacio, f. 113v.
 "Pues que tú, Reyna del cielo"
Palacio, f. 288v.
 "Qué [e]s de ti, desconsolado"
Palacio, f. 51v.
 "Quién te traxo, cavallero"
Palacio, f. 202v-203.
Elvas, f. 86.
 "Razón, que fuerça no quiere"
Palacio, f. 219v-220.
 "Remediá, señora mía"
Palacio, f. 221v-222;
 f. 22v.
 "Repastemos el ganado"
Palacio, f. 167.
 "Soy contento i vos servida"
Palacio, f. 37v-38.
 "Sy amor pone las escalas"
Palacio, f. 107v-108.
 "Triste España sin ventura" (?)
Palacio, f. 55v-56.
 "Un[a] amiga tengo, hermano"
Palacio, f. 203v-204v.
Elvas, f. 85.
 "Vençedores son tus ojos"
Palacio, f. 204v.
 "Ya çerradas son las puertas"
Palacio, f. 205v-206.
 "Ya no quiero ser vaquero"
Palacio, f. 211v-212.
Segovia, f. 216.
 "Ya no quiero tener fe"
Palacio, f. 267v-268.
Segovia, f. 212v.
 "Ya soi desposado"
Palacio, f. 215v-217.
 "Yo m[e] estava reposando"
Palacio, f. 52v-53.

Comendador Escrivá

"Qué sentís, coraçón mío"
Elvas, f. 57.
Alonso Núñez, f. 57v-58.
Villancicos, f. 9.

Comendador Estúñiga

"Cómo se poderá partir"
Alonso Núñez, f. 36v-37.

Juan de Estúñiga

"Mi peligrosa pasión"
Palacio, f. 172.

Federico I

[Rey de Nápoles]

"A, la mia gran pena forte"

Palacio, f. 221.**Lucas Fernández**

"Di, por qué mueres en cruz"

Palacio, f. 273v.**Juan Fernández de Heredia**

"Rey a quien reyes adoran"

Uppsala, f. 34v-35.

"Señores, el qu[e] es nasçido"

Uppsala, f. 43v-44.

"Serrana, dónde dormistes"

Uppsala, f. 26v-27.

"Si la noche haze oscura"

Uppsala, f. 7v-8.

"Un niño nos es nasçido"

Uppsala, f. 38v-39.

"Vos, virgen, soys nuestra madre"

Uppsala, f. 44v-45.**Mateo Flecha "el Viejo"**

"Qué farem del pobre Joan" (?)

Uppsala, f. 29v-30.**Pedro González de Mendoza**

[Gran Cardenal y

Tercer Rey de España]

"Dama, mi grand querer"

Colombina, f. 43v-44.Palacio, f. 5v-6.**Horacio**

"Beatus ille, qui procul negociis"

Tres Libros de Música, III, f. 34.**Juan de Leyva**

"A beinte y siete de Março"

Medinaceli, f. 6v-7.

Iñigo López de Mendoza

[Marqués de Santillana]

"Harto de tanta porfía" (?)

Palacio, f. 16v-17.

"Menga, la del Bustar" (?)

Palacio, f. 210v-211.

"Señora, qual soy venido"

Colombina, f. 36v-38.Palacio, f. 38v-39.**Gómez Manrique**

"De vida que tanto enoja" (?)

Colombina, f. 56v.

"Heu mi, sin ventura" (?)

Palacio, f. 181.**Jorge Manrique**

"Recuerde el alma dormida"

Tres Libros de Música, III, f. 20-21.Medinaceli, f. 97.**Ausias March**

"Soleta, yo so açí" (?)

Uppsala, f. 16v-17.**Gabriel Mena (¿=GABRIEL "el Músico"?)**

"A la caça. Sus, a caça"

[Sólo última copla]

Palacio, f. 227v-228.

"Andarán siempre mis ojos" (?)

Palacio, f. 120v-121.Uppsala, f. 3v-4.

"De la dulce mi enemiga" (?)

Palacio, f. 129.

"La bella malmaridada" (?)

Palacio, f. 136.

"Queredme bien, cavallero"

Palacio, f. 105.

"Sola me dexaste" (?)

Palacio, f. 276v-277.**Juan de Mena (1411-1456)**

"Oya tu merçed y crea"

Colombina, f. 21v-22v.Palacio, f. 18v-19.Segovia, f. 217.

"Porque más sin dubda creas"

Colombina, f. 44v-46.

Jorge de Mercado

"Niño amigo, dónde bueno" (?)
Palacio, f. 203.

Jorge de Montemayor

"Aquí me declaró su pensamiento"
Medinaceli, f. 38v-39.
 "Ojos, que ya no veis quien os mirava"
Medinaceli, f. 37v-38.
 "Sin dudar, nunca en gota cupo mar"
Tres Libros de Música, III, f. 15v-19v.

Fray Ambrosio Montesino

"No la devemos dormir"
Uppsala, f. 32v-33.

Ovidio

"Hanc tua Penelope"
Tres Libros de Música, III, f. 34v.

Alonso Pérez de Vivero

[Segundo Vizconde de Altamira]
 "Andad, passiones, andad" (?)
Colombina, f. 53.
Palacio, f. 199v-200.
Segovia, f. 220.
 "Más pierde de lo que piensa"
Palacio, f. 185.
 "Qué mayor desventura"
Palacio, f. 229v.

Francesco Petrarca

"Amor, che nel mio pensier vive e regna"
El Maestro, f. 82-84.
 "Gentil mia donna"
El Maestro, f. 188-190.
 "La vita fugge, et non se arresta un hora"
Tres Libros de Música, III, f. 36.
 "Nova Angeleta, sovra l'ale accorta"
El Maestro, f. 86-88.

Quirós

"Qué vida terná sin vos"
Palacio, f. 130v-131.

Juan Rodríguez del Padrón [o de la Cámara]

"Bive leda, si podrás"
Colombina, f. 41v-43.
 "Muy triste será mi vida"
Colombina, f. 19v-21.
Palacio, f. 14v-15v.

Salazar "el ermitaño"

"Desposósete tu amiga, Juan pastor"

Elvas, f. 52v-53.

Silva de Sirenas, f. 24.

Diego de San Pedro

"De venir, buen cavallero"

Palacio, f. 157.

"Pues tal fruto como vos"

Palacio, f. 173.

Garci Sánchez de Badajoz

"De mi dicha no s[e] espera"

Palacio, f. 220.

"Lágrimas de mi consuelo"

Medinaceli, f. 3v-4.

"Lo que queda es lo seguro"

Palacio, f. 129.

Elvas, f. 48.

"Más devéis a quien vos sirve"

Elvas, f. 54.

"Secáronme los pesares"

Palacio, f. 119v-120.

Elvas, f. 42.

Jacopo Sannazaro

"I tene a l'ombra de gli ameni Faggi"

Tres Libros de Música, III, f. 44.

"O gelosia d'amanti, horribil freno"

El Maestro, f. 184-186.

Tres Libros de Música, f. 41v.

Pere Serafí

"Vella de vos som amorós"

Uppsala, f. 17v-18.

Juan de Silva

[Conde de Cifuentes]

"La que tengo no es prisión"

Palacio, f. 35v-36.

Gregorio Silvestre

"O, dulce suspiro mío"

Medinaceli, f. 9v-10.

"Pluguiera a Dios, si aquest[e] es buen partido"

Canciones y villanescas, nº 10.

"Quiérese morir Antón"

Elvas, f. 41.

Soria

"Encúbrase el mal que siento" (?)
Barcelona, f. 180.

Lope de Sosa

"Alça la boz, pregonero"
Palacio, f. 88;
 f. 239v-240.

Tapia

"Descuidad dese cuidado"
Palacio, f. 215v.
 "Pues que jamás olvidaros"
Palacio, f. 20v-21.

Pere Torroella

"Pues serviço vos desplace"
Palacio, f. 17v-18.

Diego Tristán

"No puedes quejar, amor"
Colombina, f. 46v-47v.

Rodrigo de Ulloa

"Pues con sobra de tristura"
Colombina, f. 3v-5.
Palacio, f. 10v-11.

Pedro Manuel de Urrea

"Mis ojos çiegos [d[e] amaros]
Palacio, f. 162.

Félix Lope de Vega y Carpio

"Si tus penas no pruevo, o Jesús mío"
Canciones y villanescas, nº 54.

Garcilaso de la Vega

"En tanto que de rosa y açuçena"
Canciones y villanescas, nº 4.
 "Escrito está en mi alma vuestro gesto"
El Parnaso, f. 79-81v.
 "Flérída, para mí dulce y sabrosa"
Libro de Música, f. 7.
 "Gracias al cielo doy, que ya del cuello"
Villancicos, f. 26v.
Recopilación, I, f. 2v-3.
 "O, más dura que mármol a mis quejas"
Orphénica Lyra, f. 123v-125v.
Medinaceli, f. 67v-68.

"Passando el mar, Leandro el animoso"

Libro de Música, f. 7.

Orphénica Lyra, f. 126-127.

Medinaceli, f. 143v-144.

"Por ásperos caminos soy llevado"

Tres Libros de Música, f. 28.

"Quán bienaventurado"

El Parnaso, f. 81v-83.

Medinaceli, f. 129v-130.

"Quién me dixera, Elisa, vida mía"

Medinaceli, f. 69v-71.

Antonio de Velasco

"Para qué me dao tormento"

Alonso Núñez, f. 21v-22.

Virgilio

"Dulces exuviae"

Tres Libros de Música, III, f. 32v.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ABULAFIA, David, Spain and 1492: unity and uniformity under Ferdinand and Isabella (Bangor: Grynedad, 1992).
- ACTAS del Congreso Internacional "España en la música de Occidente". (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 2 vols.
- ACTAS del Congreso Romancero-Cancionero. Ed. de Enrique Rodríguez Cepeda. Colaboración especial y "Bibliografía Crítica" de Samuel G. Armistead (Ucla, 1984), 2 vols.
- ACTAS del I Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Zaragoza, 1981).
- ADORNO, Theodor W., Introduzione alla Sociologia della Musica (Torino: Einaudi, 1971).
- AGUIRRE, José M., "Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés", Revista de Filología, XCIII (1981), pp. 54-81.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, "Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII", Anuario Musical. Separatas de los nos. XXIV (1970) y XXV (1971).
- ALATORRE, Antonio, "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVI (1977), pp. 341-459. (Barcelona, 1961).
- ALCINA, J. F., "Tendances et caractéristiques de la poésie latine de la Renaissance", L'humanisme dans les lettres espagnoles; ed. de Agustín Redondo (Paris: Vrin, 1978), pp. 133-149.
- ALÍN, José María, Cancionero tradicional (Madrid: Castalia, 1991).
- ALONSO, Dámaso, y BLECUA, José Manuel, Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional (Madrid: Gredos, 1986), 5ª reimpr. de la 2ª ed.
- ALONSO, Álvaro, Poesía de Cancionero (Madrid: Cátedra, 1986).
- ALVAR, Manuel, Poesía tradicional de los judíos españoles (México: Porrúa, 1966).
Endechas judeo-españolas (Madrid: C.S.I.C., 1969).
El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia (Barcelona: Planeta, 1970).

- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, "Nuevos documentos sobre ministriles, trompetas, cantorricos, organistas y la Capilla Real de Felipe II", Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés (1958-1961), II, pp. 851-888.
"Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época y sobre impresión de música", Anuario Musical, XV (1960), pp. 195-218.
- AMADES, Juan, "Música popular y música folklórica", Anuario Musical, XVI (1961), pp. 247-250.
- AMAT, Carlos, Guitarra española y Vándola en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de nco órdenes... (Barcelona, 1586).
- ANDRADE CAMINHA, P. de, Poesías inéditas; ed. de José Pribsch (Halle, 1989).
- ANGLÉS, Higinio, "La Música en la Corte del Rey don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (años 1413-1420", Spanische Forschungen, 8 (1940), pp. 339-380.
La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días (Barcelona, 1941).
La Música en la Corte de los Reyes Católicos (Barcelona: C.S.I.C. - Instituto Español de Musicología, 1941-1965), 5 vv. [Los dos últimos volúmenes, ed. del Cancionero Musical de Palacio por José Romeu].
ed. de la Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco de Juan Vásquez (Sevilla, 1560). (Barcelona: C.S.I.C. 1946).
"La Música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla", Anuario Musical, II (1947).
"Les musiciens flamands en Espagne et leur influence sur la polyphonie espagnole". Ponencia presentada en la "Société Internationale de Musicologie". Vème. Congrès. Utrech, 1952 (Amsterdam: 1953).
ed. de Las Ensaladas de Mateo Flecha (Praga, 1581) (Barcelona: C.S.I.C., 1954).
La Música en la Corte de Carlos V (Barcelona: C.S.I.C. - Instituto Español de Musicología, 1965), 2 vols. [Incluye la edición de El Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)].
y SUBIRA, José, Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcelona: C.S.I.C., 1946-1949), 3 vols.
- ARANIÉS, Juan, Libro Segundo de tonos y Villancicos a una, dos, tres y cuatro voces. Con la Zifra de la Guitarra Espannola a la usanza Romana (Roma, 1624).
- ARBEAU, Thoinot, Orchésographie et Traicté en forme de dialogue par loquel toutes les persones peufent apprendere et practiquer l'honneste exercice des dances (Imprimé au dict Lengres par Iehan des Preys:

- 1589); ed. facsímil por Arnaldo Forni editore, 1980.
- ARELLANO, Ignacio y CAÑEDO, Jesús (eds.), Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra. Abril, 1990 (Madrid: Castalia, 1991).
- ARES MONTES, José, "Primavera del Romancero Nuevo en Portugal", Revista de Filología Española, XLVII (1964), pp. 263-186.
- ARIAS, Enrique Alberto, "Expresive Elements in the Secular Solo Songs of the Spanish Renaissance", National Association of Teachers of Singing Bulletin, 36 (Jan/Feb 1980).
- ARMISTEAD, S, SANCHEZ ROMERALO, A. y PETERSEN, S. H., El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-Índice de romances y canciones (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980).
Bibliografía del romancero oral (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980).
- AROCA, Jesús, "Cancionero musical y poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918.
- ARTE para aprender a danzar aunque se puede mal aprender con solo leer (S. XVI. Real Academia de la Historia. Miscelánea mss. en fol. de la Bibl. Valleumbrosiana. Tomo 25).
- ARTERO, José, Música y músicos en Salamanca (Salamanca: Escuela Social, 1949).
- ASENJO BARBIERI, Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI (Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890); reed. en Buenos Aires: Sehapiro, 1945.
- ASENSIO, Eugenio, Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media (Madrid: Gredos, 1970), 2ª ed.
Cancionero Musical luso-español del siglo XVI, antiguo e inédito (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989).
- ATLAS, Allan W., "Aragonese Naples", The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century (London: Macmillan, 1989), pp. 156-173.
- ATTAIGNANT, Pierre, Second Libre de Danceries (Paris, 1547); ed. de B. Thomas (London: Pro Musica Edition, 1976).
- AUBRUN, Charles V., "La Cancionero General de 1511 et ses Trente-Huit Romances", Bulletin Hispanique, LXXXVI,

1-2 (1984), pp. 39-60.

BAEHR, Rudolf, Manual de versificación española (Madrid: Gredos, 1981), 2ª ed.

BAL Y GAY, Jesús, "Nota a una canción de Lope de Vega, puesta en música por Guerrero", Revista de Filología Hispánica, XXII (1935), pp. 407-415.

Romances y villancicos del siglo XVI (México: La Casa de España en México, 1939).

BATAILLON, Marcel, Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 2ª reimpr. en España.

BEATI in Apocalipsim Libri Duodecim (Madrid: Edilan, 1975).

BECKER, Danièle, Le traitement musical des "romances" dans les chansonniers du XVI^e. siècle (Paris IV: Estudios Ibéricos, 1958).

"Juan del Encina et le théâtre au XV^eme. siècle", Actes de la Table Ronde Internationale (France-Italie-Espagne) les 17 et 18 Octobre 1896 (Université de Provence-Centre d'Aix, 1987), pp. 27-57.

BECQUART, Paul, "Trois documents relatifs à la Chapelle flamande de Philippe II et Philippe III", Anuario Musical, XIV (1959), pp. 63-76.

Musiciens néerlandais à la court de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647) (Bruxelles: Palais des Académies, 1967).

"Permanence de la musique des Pays-Bas Anciens dans la musique espagnole du XVI^e. siècle", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultural, 1987), I, pp. 309-314.

BELTRÁN PEPIÓ, Vicente, La canción tradicional. Aproximación y antología (Tarragona: Tarraco, 1976).

La canción cortés castellana: estructura y evolución (Barcelona: Universitat de Barcelona-Centre de Publicacions intercanvi científic i extensió universitària, 1982).

"De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", Revista de Filología Española, LXIV (1984).

La canción tradicional de la Edad de Oro (Barcelona: Planeta, 1990).

BENICHO, Paul, "Problemas del estilo oral" en Actas del Congreso Romancero-Cancionero; ed. de Enrique Rodríguez Cepeda. Colaboración especial y "Bibliografía Crítica" de Samuel G. Armistead (Ucla, 1984), I, pp. 47-58.

BENMAYOR, Rita, "Social Determinants in Poetic Transmission. The Sephardic Romancero", The Sephardic

- and Oriental Jewish Heritage (Jerusalem: Magnes, 1982), I.
- BERGER, Philippe, Libro y Lectura en la Valencia del Renacimiento (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987).
- BERGERAULT, P., Le premier libre pour vihuela (1552) de Diego Pisador (Tours, 1972).
- BERMUDO, Juan, Arte Tripharia (Osuna, 1550).
Libro llamado Declaración de instrumentos musicales, dirigido al Illustríssimo Señor de las casas de Avellaneda y Baça (Ossuna, 1555).
- Von BEYSTERVERELDT, Antony, La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina (Madrid: Insula, 1972).
- BLECUA, Alberto, "La corriente popular y tradicional en nuestra poesía", Insula, VII (1952), nº 80, pp. 1-10.
"Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI", Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 32 (1967-1968), pp. 113-138.
- BLECUA, José Manuel, "Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla", Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa (Madrid: Gredos, 1972), I, pp. 173-179.
- BOETTICHER, Wolfgang, Handschriftlich überlieferte Lauten und Gitarren tablaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts (München: G. Henle Verlag, 1978).
- BOSCÁN, Juan, Los cuatro libros del Cortesano, compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellón... (Barcelona, 1534).
- BOTREL, J. F. y SALAUN, S. (eds.), Creación y público en la literatura española (Madrid: Castalia, 1974).
- BRENET, Michel, Diccionario de la Música. Histórico y Técnico (Barcelona, 1962), 2ª ed.
- BRICEÑO, Luis de, Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español (Paris, 1626).
- BRIDGMAN, Nanie, La Musique italienne (Paris: P.U.F., 1973).
- BROWN, Howard Mayer, Instrumental Music printed before 1600. A Bibliography (Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1965).
Musical iconography: A manual for cataloguing musical subjects in western art before 1800 (Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1972).
- "El lenguaje instrumental en el

Cancionero Musical de Palacio. Ponencia leída en el Simposio Musical sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 15 de diciembre de 1990.

BROWN, Jonathan, Un palacio para el rey (Madrid: Alianza, 1985).

BRUDIEU, Joan, De los madrigales del muy reverendo Joan Brudieu (Barcelona, 1585).

BUKOFZER, Manfred, "The Book of Courtier in Music", Proceedings of the Music Teachers National Association, 38 (1944), pp. 230-235.

CABEÇÓN, Antonio de, Obras de Música para tecla, arpa y vihuela... Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón, su hijo (Madrid, 1578). Ed. de Mons. Higinio Anglés (Barcelona: C.S.I.C., 1966), 3vv. [Existe también ed. facsímil realizada por la Biblioteca Nacional de Madrid].

Glosados del libro "Obras de Música para tecla, arpa y vihuela" de Antonio de Cabeçón; transcr. y est. de María A. Esther Sala; pról. de M. Kastner (Madrid: Unión Musical, 1974).

CAIRON, A., Compendio de las principales reglas del baile (Madrid, 1890).

CANCIONEIRO da Biblioteca Publica Hortênsia de Elvas (nº 11973). Ed. de Manuel Joaquim (Coimbra, 1940).

Ed. facsímil (bilingüe: portugués-inglés) del Instituto Português do Património Cultural, 1989; estudo introdutório de Manuel Pedro Ferreira.

CANCIONERO de la Sablonara [c. 1610-1620. Munich, Stadtbibl., cod. hips., 2 (formerly, Musik, MS 200)].

[Mariano Lambea ganó el I Premio del IX Concurso Anual de Investigación y de Estudios Musicológicos de la Sociedad Española de Musicología por la ed. del Cancionero de la Sablonara; sin embargo, permanece todavía inédito].

Ed. de Judith Etzion; transcrip. de los textos de Carmen Valcárcel (London: Tamesis Books, en prensa).

CANCIONERO de Montecassino [c. 1430-1480. Archivo de la Abadía de Montecassino, (I-MC N 871)].

ed. de Isabel POPE and KANAZAWA, Masakata (eds.), The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century (Oxford: Clarendon Press, 1987).

CANCIONERO de Nuestra Señora (Barcelona, 1591). Ed. moderna de Angel Pérez Gómez (Valencia: Castalia, 1952).

CANCIONERO de Poesías Varias. (Siglos XV y XVI). Biblioteca

de Palacio. Ms. 617; ed. de José J. Labrador, C. Angel Zorita y Ralph A. Difranco (Cleveland, Ohio/Denver, Colorado, 1984).

CANCIONERO de Turín (c. 1580-1590. Turin: Biblioteca Nazionale, MS I-14).

CANCIONERO de Uppsala (Venecia, 1556). Introd., notas y comentarios en notación moderna de Rafael Mitjana; transcrip. musical de Jesús Bal y Gay (México: Colegio de México, 1944).

Transcrip. de Rafael Mitjana; est. introd. de Leopoldo Querol Rosso (Madrid: Instituto de España, 1980).

Ensayo por Jesús Riosalido. Texto reproducción facsímil (Madrid: Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1983).

CANCIONERO General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); ed. facs. de Rodríguez Moñino (Madrid: R.A.E., 1958).

CANCIONERO Musical de Barcelona (Ms. 454 de la Biblioteca de Cataluña de Barcelona).

CANCIONERO [Musical] de don Alonso Núñez o Chansonnier Masson 56 (Paris, École des Beaux Arts).

CANCIONERO Musical de la Casa de Medinaceli o Libro de Tonos Antiguos con sus Letras. Ms. 13230 de la Biblioteca de Medinaceli; Ms. 861 de la Biblioteca de don Bartolomé March. Madrid.

Transcr. y est. por Miguel Querol Gavaldá (Barcelona: C.S.I.C., 1949-1950), 2 vv.

CANCIONERO Musical de la Catedral de Segovia. Ed. facsímil realizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia y dirigida por Ramón Perales de la Cal, 1977.

Textos poéticos castellanos; ed. de Joaquín González Cuenca (Ciudad Real: Museo de Ciudad Real, 1980).

CANCIONERO Musical de la Colombina o Cantinelas Vulgares puestas en Música por Varios Españoles (c. 1492). Biblioteca Colombina. Sevilla.

Transcrip. y est. por Miguel Querol Gavaldá (Barcelona: C.S.I.C., 1971).

CANCIONERO Musical de Palacio. Introd. y est. de José Romeu (Barcelona: C.S.I.C., 1965), vols. III-A y III-B de La Música en la Corte de los Reyes Católicos.

CARLOS V y su época. Exposición bibliográfica y documental (Barcelona: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1958).

CAROSO DA SARMONETA, Fabritio, Il ballarino (Venecia,

1581). Ed. facsímil (Nueva York: Boude Brothers, 1967).

Nobiltà di Dame (Venecia, 1600). Ed. facsímil (Bologna: Arnaldo Forni ed., 1980).

CARRASCO URGOITI, M^a Solead, "Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega", Revista de Filología Hispánica, LXII (1982), pp. 51-76.

CARREÑO, Antonio (ed.), Romances de Góngora (Madrid: Cátedra, 1985), pp. 9-83.

CARRERAS, Juan José, "Cien años de musicología en torno al Cancionero Musical de Palacio". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 14 de diciembre de 1990.

CASARES, Emilio, La Música en el Renacimiento. Conferencia de la I Semana de la Música (Oviedo, 1975).

"Barbieri y la polémica sobre la polifonía española". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 14 de diciembre de 1990.

CASO GONZALEZ, José, "Tradicionalidad e individualismo en la estructura de un romance", Cuadernos Hispanoamericanos, 238-240 (octubre-diciembre 1969), pp. 217-226.

CASCALES, Francisco, Tablas Poéticas (Madrid: Espasa Calpe, 1975).

CATALÁN, Diego, "El <Motivo> y la <Variación> en la transmisión tradicional del Romancero", Bulletin Hispanique, LXI (1959), pp. 149-182.

Siete siglos de Romancero. (Historia y poesía (Madrid: Gredos, 1969).

"Memoria e invención en el Romancero de tradición oral", Romance Philology, XXIV (1971), pp. 1-25; pp. 441-463.

et al., Catálogo General del Romancero (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982-84).

CATÁLOGO de Manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional (Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1993), 2 vols.

CATÁLOGO Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Ed. de Higinio Anglés y José Subirá (Barcelona, 1946-1951), 3 vols.

"CATALOGUE of the Music in the Biblioteca Medinaceli. Madrid" por J. B. Trend, Revue Hispanique, 71 (1927), pp. 485-554.

- CERONE, Pedro, El Melopeo y Maestro. Tratado de Música Theórica y Práctica (Nápoles, 1613).
- CETINA, Gutierre de, Sonetos y madrigles completos; ed. de Begoña López Bueno (Madrid: Cátedra, 1981).
- CIFRA para arpa. Ms. M/816 de la B.N.M.
- CIROT, G. "Le mouvement quaternaire dans les romances", Bulletin Hispanique, XXI (1919).
- CLARKE, D. C., "The Spanish Octosyllable", Hispanic Review, X (1942), pp. 1-11.
 "The Early Seguidilla", Hispanic Review, 12 (1944), pp. 211-222.
 "Remarks on the early Romances and Cantares", Hispanic Review, XVII (1949), pp. 89-123.
 "On Juan del Encina's Una arte de poesía castellana", Romance Philology, 6 (1952-53), pp. 254-259.
 "Metrics problems in the Cancionero de Romances", Hispanic Review, XXIII, 3 (1955), pp. 188-199.
- CLERCX, Suzanne, "L'Espagne du XVI^e. siècle, source d'inspiration du génie heroïque de Monteverdi", Musique et poésie au XVI^e. siècle (Paris: C.N.R.S., 1954), pp. 329-343.
- COLLET, H., Le mysticisme musical espagnol au XVI^e. siècle (Paris: Félix Alcan, 1913). Reseña de Rafael Mitjana en la Revista de Filología Española, I, 4 (1914), pp. 334-340.
- COLLINS Encyclopedia of Music (London: Chancellor Press, 1991).
- CONCILIO DE TRENTO. Trad. al castellano por Ignacio López de Ayala. Agrégase el texto original corregido según la ed. auténtica de Roma, publicada en 1564 (Madrid, 1785).
- CORBETTA, Francesco, Scherzi armonici trovati e facilitati in alcune curiosissime suonate sopra la chitarra spagnola (Bologna, 1639).
- CORBIN, S., "Musica spéculative et cantus pratique", Cahiers de civilisation médiévale, V (1962), pp. 1-12.
- CORONA de Aragón en el Mediterráneo. Un legado común para Italia y España (1282-1492) (Barcelona, noviembre-diciembre, 1988).
- CORREAS, Gonzalo, Vocabulario de refranes y frases proverbiales (Correas, 1627).
- COSTAS, José (ed.), Medio siglo de vihuela. Los conciertos de Radio 2. Mayo-Junio, 90; noticias al programa y

comentarios de Alicia Lázaro (Madrid: Gráficas Afanias, 1990).

COTARELO Y MORI, Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII (Madrid: B.A.E., 1911), 2 vols.

COVARRUBIAS, Tesoro de la lengua castellana (Madrid, 1611).

CROMBIE, A. C., Science, Optics and Music in Medieval and Early Modern Thought (London and Ronceverte: The Hambledon Press, 1990).

CHARNASSE, Hélène y VERNILLAT, France, Les instruments à cordes pincées (Paris: P.U.F., 1970).

CHASE, Gilbert, The Music in Spain (New York: Dover Publications, 1959).

"Spain" in A History of Song; ed. of Denis Stevens (New York: Norton, 1970).

CHEVALIER, Jean Claude, Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro (Madrid: Castalia, 1968).

"Architecture temporelle du Romancero tradicional", Bulletin Hispanique, LXXIII (1971), pp. 50-103.

CHEVALIER, Maxime, Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII (Madrid: Turner, 1976).

DAÇA, Esteban, Libro de Música en cifra intitulado El Parnaso (Valladolid, 1576).

Ed. de Rodrigo de Zayas (Madrid: Alpuerto, 1983).

DALZA, Joan Ambrosio, Intabolatura de lauto. Libro Quarto (Venezia: Octavianum Petrutium, 1508).

DEBAX, Michelle, "La problematique du narrateur dans le "Romancero Tradicional", Sujet et Sujet parlant dans le texte. (Textes hispaniques) (Université de Toulouse-le-Mirail, février 1977).

Reseña al Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII) (Madrid: Castalia, 1987) de Margit Frenk, Criticón, 45 (1988), pp. 208-212.

DEFENSA de la Música moderna contra la opinión del obispo Cyrilo Franco, por el duque de Braganza (Lisboa, 1649). Prefácio, introducao e notas de Mário de Sampaio Ribeiro (Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1965).

DEVOTO, Daniel, "Noticia sobre los vihuelistas españoles", Correo Literario, Buenos Aires, febrero 15, 1944.

"Un ejemplo de la labor tradicional en el Romancero Viejo", Nueva Revista de Filología

Hispánica, VII (1953), pp. 380-394.

"Sobre la música tradicional española", Revista de Filología Hispánica, V (1953), pp. 344-366.

"Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional", Bulletin Hispanique, LVII (1955), pp. 233-291.

Quelques éléments populaires dans l'oeuvre des vihuelistes espagnols du XVI^e. siècle (Paris: Letras, 1955).

"Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes", Annales Musicologiques, IV (1956), pp. 85-111.

"Notomías", Bulletin Hispanique, 91, 1 (Janvier-Juin 1989).

DEYERMOND, Alan, "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", Edad de Oro, VII (1988), pp. 21-32.

DÍAZ RENGIFO, Juan, Arte Poética Española (Salamanca, 1592).

DICCIONARIO de Autoriades (Madrid: R.A.E., 1726). Ed. facsímil (Madrid: Gredos, 1963).

DICCIONARIO de Pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI. Por Antonio Rodríguez Moñino (Madrid: Castalia, 1970).

DOIZI de Velasco, Nicolao, Nuevo modo de Cifra para tañer la guitarra con variedad, perfección y fe... (Napoles, 1640).

DURÁN, Agustín, Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al Siglo XVIII (Madrid, 1945), 2 vols.

DURÁN, Marcos, Sumula de Canto de Organo (1504).

DUTTON, Brian et al., Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV (Madison: MSMS, 1982).

EDAD de Oro, vols. I (1982); IV (1985); VII (1988) y XII Congreso Internacional.

EINSTEIN, Alfred, The Italian Madrigal (Massachussetts, 1949).

EITNER, Robert, Quelle Lexicon (Leipzig, 1902).

EL ESCORIAL. Biografía de una época. (La historia). En el IV Centenario del Monasterio de El Escorial (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986).

ELBERS, Maria J. P., Lírica tradicional española (Madrid: Taurus, 1987).

- EMBER, Ildikó, La Musique dans la peinture: la musique en tant que symbole dans la peinture européenne de la Renaissance et du Baroque (Budapest: Coninakiado, 1984).
- ENCINA, Juan del, Poesía lírica y Cancionero musical; ed. de R. O. Jones y Carolyn R. Lee (Madrid: Castalia, 1975).
Obras dramáticas. I (Cancionero de 1496); ed. de Rosalie Gimeno (Madrid: Istmo, 1975).
Teatro. (Segunda producción dramática); ed., est. y notas de Rosalie Gimero (Madrid: Alhambra, 1977).
Arte de poesía castellana en Las poéticas castellanas de la Edad Media; ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Taurus, 1985).
- ESLAVA, Hilarión, Lira Sacro Hispana (1856).
- ESPINEL, Vicente, Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón.
- ESPUNA, A., Les techniques de composition des fantaisies pour vihuela de Luys de Milan (Tours, 1978).
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan, Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias (Sevilla, 1642).
- EXAMEN de violeros y organistas y otros officios de música (Granada, 1552).
- ETZION, Judith, The Spanish Polyphonic Ballad, c. 1430-c.1650. Tesis Doctoral (Columbia University: 1975).
 "The Spanish polyphonic ballad in 16th. century vihuela publications", Musica Disciplina, XXXV (1983), pp. 179-197.
 "The ballad settings in the Cancionero Musical de Palacio: Some historical and stylistic observations", Israel Studies in Musicology, 3 (1983), pp. 124-143.
 "The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: A survey of literary content and textual concordances", Revista de Musicología, I, XI (1988), pp. 65-107.
Cancionero de la Sablonara. (London: Tamesis Books, en prensa).
 and WEICH-SHAHAK, Susana, "The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links", Ethnomusicology, 32, 3 (Spring/Summer 1988), pp. 1-37.
- FALLOWS, David, "Veinticuatro nuevas hojas del Cancionero Musical de la Colombina y otras del Manuscrito de Teoría Musical de la Colombina". Ponencia entregada por escrito el día 15 de diciembre de 1990 para el "Simposio Musical sobre el Cancionero Musical de Palacio. Cien años de la edición de Barbieri". Palacio Real. 14-16 de diciembre de 1990.

- FENLON, Ian, "Music and Society", The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century (London: Macmillan, 1989), pp. 1-62.
(ed.), The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century (London: Macmillan, 1989).
- FERNÁNDEZ, Lucas, Egloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo en Farsas y Eglogas de Lucas Fernández (Salamanca: ed. facsímil de la R.A.E., 1914).
ed. de M^a Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1987).
- FERNÁNDEZ MONTAÑA, Felipe II el Prudente, rey de España, en relación con las artes y los artistas (Madrid, 1912).
- FINNEGAN, R., Oral poetry. Its nature significance and social context (New York: Cambridge University Press, 1977).
- FLECHA, Mateo, "el Joven", Il Primo Libro di Madrigali (Venecia, 1568).
- FLECHA, Mateo, "el Viejo", Las Ensaladas (Praga, 1581).
Transcrip. y est. por Higinio Anglés (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1954).
- FLORES de baria poesía recoxida de varios poetas españoles (Ms. 2973 de la Biblioteca Nacional de Madrid).
- FLORESTA de poesías eróticas del Siglo de Oro. Recopiladas por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, 1975).
- FOULCHE-DELBOSC, C. C., "Seguidillas anciennes", Revue Hispanique, 12 (1901), pp. 309-331.
Cancionero castellano del siglo XV (Madrid: Bailly-Baillière, 1912-1915), 2 vols.
- FRANCO-LAO, Meri, Música Bruja. La Mujer en la Música (Barcelona: Icaria, 1980).
- FRENK, Margit, "El nacimiento de la lírica española a la luz de los nuevos descubrimientos", Cuadernos Americanos, 12 (1953), pp. 159-174.
Entre folklore y literatura (México: Colegio de México, 1971).
Cancionero de romances viejos (México, 1972).
"El zéjel: ¿forma popular castellana?", Studia Iberica Festschrift für Hans Flasche; ed. K. H. Körner & K. Rühl (Berna-Munich, 1972), pp. 145-158.
Posteriormente publicado en Estudios sobre lírica antigua (Madrid: Castalia, 1978), pp. 309-326.

- "Endechas anónimas del siglo XVI", Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa, II (1974), pp. 245-268.
- Estudios sobre lírica antigua (Madrid: Castalia, 1978).
- Lírica española de tipo popular (Madrid: Cátedra, 1978), 2ª ed.
- "Permanencia folklórica del villancico glosado", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXIX, 2 (1980), pp. 405-411.
- "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Roma: Bulzoni, 1982), I, pp. 101-123; fundido con otros estudios en "Ver, oír, leer...", Homenaje a Ana María Barrenechea (Madrid: Castalia, 1984), pp. 235-240.
- Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII) (Madrid: Castalia, 1987).
- "Contra Devoto", Criticón, 49 (1990), pp. 7-19.
- "Lírica de raíz popular en el Cancionero Musical de Palacio". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 15 de diciembre de 1990.
- "La poesía oralizada y sus mil variantes", Anuario de Letras, 29 (1991), pp. 133-144.
- Suplemento al Corpus... (Madrid: Castalia, 1992).
- "El manuscrito poético, cómplice de la memoria", Edad de Oro, XII (1993), pp. 109-117.
- FRESNO, Jorge, Antología de los vihuelistas españoles. (Vihuela, laúd o guitarra) (Madrid: Alpuerto, 1973) 3 vols.
- FUBINI, Enrico, Métrica y poesía (Barcelona: Planeta, 1970).
- Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco (Torino: Einaudi, 1984).
- FUCILLA, Joseph G., Estudios sobre el petrarquismo en España (Madrid: C.S.I.C., 1960).
- FUENLLANA, Miguel de, Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra (Sevilla, 1554); ed. de Charles Jacobs (Oxford: Oxford University Press, 1978).
- FURTWÄGLER, Wilhelm, Musique et verbe (Paris: Collection Pluriel, 1979).
- GALLARDO, Bartolomé J. Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos (Madrid, 1863-1898).
- GALLICO, Claude, La época del Humanismo y del Renacimiento

en Historia de la Música. (Madrid: Turner, 1986), IV.

GARCÍA FRAILE, Dámaso, "Salmantinidad del Cancionero Musical de Palacio". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri, 14-16 de diciembre de 1990.

GARCÍA PERES, D., Catálogo...de los autores portugueses que escribieron en castellano (Madrid, 1890).

GARCÍA DE ENTERRIA, María Cruz, "Romancero: ¿cantado-recitado-leído?", Edad de Oro, VII (1988), pp. 8-104.

"Lectura y rasgos de un público", Edad de Oro, XII (1993), pp. 119-130.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, "La música histórica en la composición española". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 14-16 de diciembre de 1990.

GARDAMONE, Donna G., The canzone villanesca alla napolitana and Related Forms, 1537-1570 (Harvard University, 1972), 2 vols.

GEERTZ, Clifford, The interpretation of cultures. Selected essays (London: Hutchinson, 1975).

GILLET, D., L'influence de la musique arabe sur la musique espagnole (Rennes II: Estudios Ibéricos, 1974).

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, "Cancioneros manuscritos del prerrenacimiento", Revista de Literatura, XL (1978), pp. 177-215.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, Danza cortesana en la Biblioteca Nacional (Madrid: Biblioteca Nacional, 1987).

GRIFFITHS, John, "La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), I, pp. 315-322.

"Berlín Mus. Ms. 40032 y otros nuevos hallazgos en el repertorio para vihuela", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), I, pp. 323-324.

GRISWOLD MORLEY, S., "Are the Spanish Romances written in quatrains?", Romanic Review, VII, 1 (1916), pp. 42-82.

"Chronological list of early Spanish Ballads", Hispanic Review, XIII, 4 (1945), pp. 273-287.

- GROUT, D. J. & PALISCA, C. V., A History of Western Music (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1988), 4th. ed. Trad. al castellano: Historia de la Música Occidental (Madrid: Alianza, 1992), 2 vols.
- GUERRERO, Francisco, Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589). Ed. de Miguel Querol Gavaldá; transr. de Vicente García (Barcelona: C.S.I.C., 1955), 2 vols.
- HABERKAMF, Gertraut, Die Weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500 (Tutzing, 1968). [Incluye la edición del Cancionero Musical de la Colombina].
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, La versificación irregular en la poesía castellana (Madrid, 1920).
- HERRERO, José Joaquín, Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe y la cultura artística de su tiempo. Discurso leído en el acto de su recepción. Contestación del señor don Cecilio de Roda López (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 23 de junio de 1912).
- HOROZCO, Sebastián de, Teatro Universal de Proverbios; ed., pról., inds., glos. de José Luis Alonso Hernández (Universidad de Gröningen-Universidad de Salamanca, 1986).
- INFANTAS, Fernando de las, Sacrarum varii styli Canticorum tituli Spiritu Sanctis. Liber I, II (Venecia, 1578) y Liber III (Venecia, 1579).
- JACOBS, Charles, La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado (Madrid, 1959).
- JACQUOT, Jean (ed.), La musique instrumentale de la Renaissance (Paris: C.N.R.S., 1955). Reseña de Isabel Pope en la Nueva Revista de Filología Hispánica, XVI (1962), pp. 99-103.
- JAMBOU, Louis, Les origines du "tiento" (Paris-Bordeaux: C.N.R.S., 1982).
"Las formas instrumentales en el siglo XVI", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), I, pp. 293-307.
- JAURALDE, Pablo, "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII", Edad de Oro, I (1982), pp. 55-64.
- JOHNSON, Rebecca Tate, A discussion of selected solo songs from the "Orphénica Lyra" by Miguel de Fuenllana derived from polyphonic "villancicos" by Juan Vásquez (University of Southern Mississippi, 1980).

- KASTNER, Santiago, "Relations entre la musique instrumentale française et l'espagnole au XVI^e. siècle", Anuario Musical, X (1955), p. 84-108.
 "La música en la Catedral de Badajoz", Anuario Musical, XII (1957), XV (1960) y XVIII (1966).
- KLEEMAN, Janice E., "The Parameters of Musical Transmission", Journal of Musicology, 4 (1985), pp. 1-22.
- KNIGHTON, Tess, "Ritual and regulations: the organization of the Castilian royal chapel during the reign of the Catholic Monarchs" en De Musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló (Santiago de Compostela, 1990), I, pp. 291-320.
 "The Spanish Court of Ferdinand and Isabella", The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century (London: Macmillan, 1989).
 "La interpretación actual del repertorio del Cancionero Musical de Palacio". Ponencia leída en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 16 de diciembre de 1990.
 and David FALLOWS, Companion to Medieval and Renaissance music (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992).
- LA LAURENCIE, Lionel de, Les luthistes (Paris, 1928).
- LAMAÑA, José M^a, Los instrumentos musicales en la España renacentista (Barcelona: C.S.I.C., 1975).
- LAPESA, Rafael, De la Edad Media a nuestros días (Madrid: Gredos, 1971).
- LÁZARO CARRETER, Fernando, Diccionario de términos filológicos (Madrid: Gredos, 1977), 4^a reimpr. de la 3^a ed.
- LE BORDAYS, Christiane, La Música Española (Madrid: EDAF, 1978).
- LE GENTIL, Pierre, La poésie lyrique espagnole à la fin du Moyen Age (Rennes: Pléhou, 1949-1953).
- LEE, Carolyn R., Spanish Polyphonic Song, c. 1460-1535 (London: University of London, 1981).
- LIBRO de danzar de Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por Juan Antonio Jaque (Letra del siglo XVII. Ms. M.17718, B.N.M.)
- LOPE DE VEGA, F., Octava parte de sus comedias con Loas, Entremeses y Bailes (Barcelona, 1617).
El Caballero de Olmedo; ed. de Francisco Rico (Madrid: Cátedra, 1989).

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.), Las poéticas castellanas de la Edad Media (Madrid: Taurus, 1985).
- LORD, Albert, The Singer of Tales (Cambridge: Mass., 1960).
- LOUZAO, Ramón, Pertinencia de elementos musicales en literatura (Madrid: Cátedra, 1983).
- LLORENS CISTERO, José María, "La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), I, pp. 185-287.
- MANIATES, Maria Rika, Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630 (Manchester: Manchester University Press, 1979).
- MANZANO, Miguel, "Música de raíz popular en el Cancionero Musical de Palacio". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 15 de diciembre de 1990.
- MARCOS DURÁN, Domingo, Lux Bella (Sevilla, 1492). Ed. facsímil con la trad. al castellano de José Subirá (Barcelona, 1951).
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J., Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria (Barcelona: Ariel, 1986).
- MARIX, J., Histoire de la musique et des musiciens de la Cour de Bourgogne (Strassbourg, 1939).
- MARTÍ GRAJALES, F., Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico (Madrid, 1927).
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, Colección de vihuelistas españoles (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1923).
- "Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances", Revista de Filología Española, X (1923), pp. 389-394.
- Temas folklóricos: música y poesía (Madrid, 1933).
- "La rítmica en la música tradicional española", Música, I (1938), pp. 25-39.
- Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto (Madrid: Castalia, 1966).
- MARTÍNEZ de BIZCARGUI, Gonzalo, Arte de canto llano y de contrapunto (Zaragoza, 1508).
- MATHIEU, Vittorio, La voce, la musica, il demoniaco (Milano: Spirali, 1983).
- MENA, Juan de, Obra lírica; ed., estudio y notas de Miguel

Angel Pérez Priego (Madrid: Alhambra, 1979).

MENÉNDEZ PELAYO, M., Historia de las ideas estéticas en España (Santander, 1947).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí (Madrid: Espasa Calpe, 1953), 2 vv.

De primitiva lírica española y antigua épica (Madrid, 1968).

Flor Nueva de Romances Viejos (Madrid: Espasa Calpe, 1980).

MILÁ, Massino, L'esperienza musicale e l'estetica (Torino: Einaudi, 1956).

MILÁN, Luys, Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro (Valencia, 1536). Introd. de Leo Schrade (Leipzig: Breitkopf & Härtel Wiesbaden, 1927).

Ed. de R. Chiesa (Milán, 1965).

Ed. de Charles Jacobs (London: The Pennsylvania State Press, 1971).

Libro intitulado El Cortesano (Valencia, 1561).

MITJANA, Rafael, L'Orientalisme musical et la Musique arabe (Stockholm, 1906).

Bibliografisk visit i Uppsala Universitets Biblioteks Musikavdelning (Stockholm: Centraltrickeriet, 1907-1908).

Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala. Ahora nuevamente publicadas acompañadas de notas y comentarios (Uppsala, 1909).

Catalogue des imprimés de musique des XVI et XVII siècles (Uppsala, 1911).

"Comentarios y apostillas al Cancionero musical y poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca", Revista de Filología Española, VI (1919), pp. 14-56 y pp. 233-267.

MOLINA, Bartolomé de, Arte de Canto llano Lux videntis dicha (Valladolid, 1503).

MOLL, Jaime, "Músicos de la Corte del Cardenal Juan Tavera (1523-1545): Luis Venegas de Henestrosa", Anuario Musical, VIII (1951), pp. 155-178.

"Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero español de Uppsala", Anuario Musical, VIII (1953), pp. 167-169.

"El libro en el Siglo de Oro", Edad de Oro, I (1982), pp. 43-54.

"Transmisión y público de la obra poética", Edad de Oro, IV (1985), pp. 71-85.

MONTANER FRUTOS, Alberto, "El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI

y XVII", Criticón, 45 (1989), pp. 183-189.

MONTESINOS, J. F., "Algunos problemas del Romancero Nuevo", Romance Philology, VI (1952-1953).

MORAIS, Manuel, "La cuestión métrico-rítmica en la interpretación del Cancionero Musical de Palacio". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 16 de diciembre de 1990.

MOROCHO GAYO, G., "La crítica textual desde el Renacimiento a Lachmann", Anales de la Universidad de Murcia (1980-81).

MORPHY, Conde de, Les luthistes espagnols du XVIème. siècle (Leipzig, 1902).

Ms. de Tarragó o del Hospital (Hospital de la Santa Creu, Barcelona, c. 1580).

Ms. 40032 MUS de la Biblioteca Jagiellonska de Cracovia.

MUDARRA, Alonso, Tres libros de Música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546).
Ed. de Emilio Pujol (Barcelona: C.S.I.C., 1949).

MUSIQUE et Poésie au XVIème. siècle. V Colloque International du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, 1954).

NARVÁEZ, Luys de, Los seys libros del Delphín de Música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538). Ed. de Emilio Pujol (Barcelona: C.S.I.C., 1945).

NATTIEZ, J. J., Fondements d'une sémiologie de la musique (Paris: Unin Générale d'Editions, 1975).

NAVARRO TOMAS, Tomás, "La musicalidad de Garcilaso", Los poetas en sus versos (Barcelona: Ariel, 1973), pp. 149-161.

Métrica española. Reseña histórica descriptiva (Barcelona: Labor, 1986), 7ª ed.

NEGRI MILANESE, Cesare, La Gratie d'Amore (Milan, 1602).

NEW Grove Dictionary of Music and Musicians; edited by Stanley Sadie (London, 1980).

NOAD, Frederick, The Renaissance Guitar (New York: Ariel Music Publications, 1974).

OBRAS de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega (Barcelona, 1543).

OBRAS para bigüela ordinaria que las scribía i azía don Antonio de Santa Cruz. Ms. M/2209 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

OCAÑA, Francisco de, Cancionero para cantar la noche de Navidad (Alcalá, 1603).

ONG, Walter J., Orality and Literacy. The Technologizing of the Word (London and New York: Methuen, 1982).

ONTAÑON DE LOPE, Paciencia, "Veintisiete romances del siglo XVI", Nueva Revista de Filología Hispánica, XV (1961).

ORTIZ, Antonia M^a, "Algunos problemas métricos en la edición de textos poéticos del Siglo de Oro" en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), Crítica textual y anotación en obras del Siglo de Oro (Madrid: Castalia, 1991).

ORTIZ, Diego, Glosa sopra le Cadenze e Altre sorte de punti in la Musica del violone (Roma, 1553); ed. facsímil por Max Schneider.

OSUNA, M^a Isabel, La guitarra en la historia (Madrid: Alpuerto, 1983).

PACHECO, Francisco, Libro de descripción de verdaderos retratos (Sevilla, 1599).

PALISCA, V. Claude, Humanism in Italian Renaissance Musical Thought (London: Yale University Press, New Haven, 1985).

PAQUETTE, "L'instrument de musique et la peinture", Arquéologie, 66 (1973), pp. 50-57.

PARRY, Adam, "The Making of Homeric Verse" in The Collected Papers of Milman Parry (Oxford, 1971).

PAZ Y MELIA, Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional (Madrid, 1899).
Archivo y Biblioteca de la Casa de Medinaceli. Series de sus principales documentos. 2^a Bibliográfica (Madrid, 1922).

PEDRELL, Felipe, Diccionario Técnico de la Música (Barcelona: Ed. de Víctor Berdós, 1894).
Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona (Barcelona, 1909).
Cancionero Musical Popular Español (Barcelona: Boileau, 1920).

PEÑA, Margarita, Flores de baria poesía (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).

PÉREZ PASTOR, C., Memorias de la Real Academia Española (Madrid, 1914), vol. XI.

- PÉREZ VIDAL, José, Endechas populares en trístofos monorrimos. (Siglos XV-XVI) (La Laguna, 1952).
- PÉREZ de HITA, Ginés, Guerras Civiles de Granada (Madrid: Bailly-Baillière, 1913-1915), 2 vols.
- PISADOR, Diego, Libro de Música de vihuela (Salamanca, 1552). Ed. facsímil (Minkoff Reprint Genève, 1973).
- PLAYFORD, John, The english dancint-master (1651).
- POESÍA femenina en los Cancioneros; ed., introd. y notas de Miguel Angel Pérez Priego (Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1989).
- POÉTICAS castellanas de la Edad Media. Ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Taurus, 1985).
- POPE, Isabel, "Notas sobre la melodía del Conde Claros", Nueva Revista de Filología Hispánica, VII (1953), pp. 395-402.
 "Musical and metrical form of the villancico. (Notes on its Development and its Role in Music and Literature in the Fifteenth Century)", Annales Musicologiques, 2 (1954), pp. 189-214.
 "La Musique espagnole à la court de Naples au XVè. siècle", Musique et poésie au XVIè. siècle (Paris, 1954), pp. 35-62.
 "La vihuela y su música en el ambiente humanístico", Nueva Revista de Filología Hispánica, XV, pp. 364-37
- PRECIADO, Dionisio, "Pervivencia de una melodía de Las Cantigas en el Cancionero Musical de Palacio, Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), pp. 95-99.
 "Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español" en Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), I, pp. 171-183.
- PRIETO, Antonio, La poesía española del siglo XVI. (Andáis tras mis escritos) (Madrid: Cátedra, 1984), I.
- PUERTO, Diego del, Portus Musicae (Salamanca, 1504).
- PUJOL, Emilio, "Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitar au XVIè. siècle" en La musique instrumentale de la Renaissance; études réunies par Jean Jacquot (Paris: C.N.R.S., 1955), pp. 205-216.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, "La música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras", Anuario Musical, II (1947), pp. 53-68.
 "Cervantes y la música", Revista de Filología Española, 32 (1948), pp. 367-382.

La Música en las obras de Cervantes
(Barcelona, 1948).

"El romance polifónico en el siglo XVII", Anuario Musical, X (1955).

"La forma musical del romance en el siglo XVII". Ed. moderna de Romances y letras a tres voces (Barcelona: C.S.I.C., 1956).

"El Cancionero de Olot", Anuario Musical, 18 (1963), pp. 57-63.

"Juan Vásquez", Die Musik in Geschichte und Gegenwart; ed. F. Blume (Kassel, 1966), vol. XII, cols. 143-144).

"Canción popular en los organistas españoles del siglo XVI", Anuario Musical, XXI (1966).

Polifonía profana. (Cancioneros españoles del siglo XVII). Estudio incluido en Música Barroca Española (Barcelona: C.S.I.C., 1970).

"Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII", Anuario Musical, 26 (1971), pp. 93-113.

Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975).

"El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento", Anuario Musical [vols. XXXI (1976) y XXXII (1977), publicados en Barcelona: C.S.I.C., 1979, pp. 51-64].

"Villancicos polifónicos del siglo XVII". Vol. III de Música Barroca Española (Barcelona: C.S.I.C., 1982).

La música española en torno a 1492. Antología polifónica práctica de los Reyes Católicos (Granada: Diputación Provincial, 1992).

QUEROL ROSSO, Leopoldo, "La poesía del Cancionero de Uppsala", Anales de la Universidad de Valencia, X, 74 (1932).

Un teórico y un Cancionero en nuestra polifonía renacentista. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 12 de noviembre de 1972. (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1972).

QUILIS, Antonio, Métrica española (Barcelona: Ariel, 1988), 4ª ed.

RADOLE, Laúd, guitarra y vihuela: Historia y literatura (Barcelona: Edebé, 1982).

RAMILLETE de Flores. Ms. 6001 de la Biblioteca Nacional de Madrid; ed. de Juan José Rey (Madrid: Alpuerto, 1975).

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé, Música Práctica (Bolonia, 1482). Tradu. de José Luis Moralejo; introd. de Enrique Sánchez Pedrote; revisión de Rodrigo de Zayas (Madrid: Alpuerto, 1977).

RANDEL, M., "Sixteenth Century Spanish polyphony and the

- Poetry of Garcilaso", Music Quaterly, LX (1974), pp. 61-79.
- REESE, Gustave, Music in the Renaissance (New York: W.W. Norton, 1959); trad. La Música en el Renacimiento (Madrid: Alianza, 1988), 2 vols.
- REVISTA de Musicología. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- REVISTA de Musicología. Madrid: Sociedad Española de Musicología, vols. I-XIV, 1979-1991.
- REY, Juan José, Danzas cantadas en el Renacimiento español (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978).
- REYES CANO, Rogelio, "Cuatro versiones españolas de un soneto de Sannazaro (Garcilaso, Rey de Artieda y José Delitaba)", Revista de Filología Hispánica, LVII (1974-75) (Madrid: C.S.I.C., 1976), pp. 277-284.
- REYNAUD, François, Le Chansonnier Masson 56. (XVI^e. siècle) (Poitiers-Paris, mars 1966-juin 1968).
- RIBAYAZ, Lucas de, Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras de la Guitarra Española (Madrid, 1677).
- RIBERA, Julián, La Música árabe y su influencia en la española. Revisión, pról. y semblanza biográfica por Emilio García Gómez (Madrid: Mayo de Oro, 1985).
- RICO, Francisco, El pequeño mundo del hombre (Madrid: Alianza, 1988), 1^a reimpr.
- RIVERS, Elías L., "La oralidad y el discurso poético", Edad de Oro, VII (1988).
- ROBLEDO, Luis, "La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: Las Casas Reales hasta 1556", Revista de Musicología, 10/3 (1987), pp. 753-796.
"La capilla real en el reinado de Felipe II" en III Semana de Música Española. El Renacimiento (1988), pp. 250-262.
Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989).
- RODA, Cecilio de, "Ilustraciones del Quijote: los instrumentos músicos y danzas, las canciones". Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de marzo de 1905.
"La música profana en el reinado de Carlos I". Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid, Revista Musical, 1912.
- RODRÍGUEZ DEMORIZI, E., "Del Romancero", Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 6 (1950), pp. 279-281.

- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, (ed.) Cancioneros llamados Enredo de amor de Juan Timoneda (Valencia, 1951).
 "Doscientos pliegos poéticos desconocidos anteriores a 1540", Nueva Revista de Filología Hispánica, XV (1961), pp. 81-106.
Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Madrid: Castalia, 1965).
Poesía y Cancioneros. (Siglo XVI) (Madrid: Castalia, 1968).
Silva de Romances (Barcelona, 1561) (Salamanca, 1969).
Silva de Romances (Zaragoza, 1550-1551) (Zaragoza, 1970).
La transmisión de la poesía española en el Siglo de Oro (Barcelona: Ariel, 1976).
Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros. (Siglo XVI) (Madrid: Castalia, 1973), 2 vols.
- RODRÍGUEZ, Evangelina, "Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro", Edad de Oro, IV (1985), pp. 117-137.
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio, Cancionero de Fray Ambrosio Montesino (Cuenca: Excma. Diputación de Cuenca, 1987).
- ROJAS, Fernando de, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea; ed., introd. y notas de Peter E. Russell (Madrid: Castalia, 1991).
- ROMANCERO. Comentado por Giuseppe di Stefano (Madrid: Narcea, 1978), 2ª ed.
- ROMANCERO; est. y notas de Julio Rodríguez Puértolas (Madrid: Akal, 1992).
- ROMANCERO Antiguo. Ed., pról. y notas de Juan Alcina Franch (Barcelona: Juventud, 1971), 2 vols.
- ROMANCERO General o Colección de romances castellanos anteriores al Siglo XVIII. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán (Madrid. 1945), 2 vols.
- ROMANCERO Viejo. Ed. de Mercedes Díaz Roig (Madrid: Cátedra, 1985), 2ª ed.
- ROMEU FIGUERAS, José, "La poesía popular en los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI", Anuario Musical, IV (1949), pp. 57-91.
 "El cosante en la lírica de los Cancioneros Musicales españoles de los siglos XV y XVI", Anuario Musical, V (1950), pp. 15-61.
 "Los cantares paralelísticos españoles. Tradición y modernidad", Revista de Filología Española, XXXVII (1953), pp. 136-138.
 "El cantar paralelístico en Cataluña.

Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla", Anuario Musical, IX (1954), pp. 3-55.

"Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Uppsala", Anuario Musical, XIII (1958), pp. 25-102.

ROS, Emilio, "Un problema por resolver: la fecha de la 'redacción primitiva' del Cancionero Musical de Palacio". Ponencia presentada en el "Simposio sobre el Cancionero Musical de Palacio", 14-16 de diciembre de 1990.

ROSALDO, R., "Flores de baria poesía. Estudio de un Cancionero inédito mexicano de 1577", Abside, XV (1951), pp. 273-296 y pp. 523-440.

ROUBAUD, Jacques, "Metre et vers", Poétique, 7 (1971), pp. 366-387.

RUBIO, Samuel, Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII (Cuenca: Instituto de Música religiosa de la Excm. Diputación Provincial, 1979).

RUIZ MAYORDOMO, M^a José, Relación de danzas de los siglos XVI y XVII. En Diccionario de la Música [proyecto coordinado por Emilio Casares y José López-Caló, en prensa].

RUSSELL, Eleanor, Villancicos and other secular polyphonic music of Juan Vásquez: A Courty Tradition in Spain's Siglo de Oro (Southern California, 1970).

"Juan Vasquez y los vihuelistas" en Juan Vásquez. Polifonista pacense del S. XVI; ed. de Francisco Pedraza Muñoz (Badajoz: Institución Cultural "Pedro de Valencia", 1974).

RUWET, Nicolas, Langage, musique, poésie (Paris: Seuil, 1972).

SAGE, Jack, "Early Spanish Ballad Music: Tradition or Metamorphosis?" en Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton (London: Tamesis Books, 1976).

SALA, M^a A. Ester, La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980).

SALAZAR, Adolfo, La Música en España (Madrid: Espasa Calpe, 1953).

La Música en Cervantes y otros ensayos (Madrid, Insula, 1961).

SALINAS, Francisco, De Musica Libri Septem (Salamanca, 1577); versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta (Madrid: Alpuerto, 1983).

SALVADOR MIGUEL, Nicasio, La poesía cancioneril (Madrid:

- Alhambra, 1977).
- Cancionero de Estúñiga (Madrid: Alhambra, 1987).
- SAN PEDRO, Diego de, Cárcel de amor; ed., introd. y notas de Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1985), 3ª ed.
- SANCTA MARIA, Tomás de, Libro llamado Arte de tañer fantasía (Valladolid, 1565). Introd. by Denis Stevens, Gregg-International, 1972. [Existe también ed. facsímil realizada por la Biblioteca Nacional de Madrid].
- SÁNCHEZ PEDROTE, E., "Juan Vásquez y su tiempo" en Juan Vásquez. Polifonista pacense del siglo XVI; ed. de Francisco PEDRAJA MUÑOZ (Badajoz: Institución Cultural "Pedro de Valencia, 1974).
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI (Madrid: Gredos, 1969).
- "El villancico como texto oral" en Actas del Congreso Romancero-Cancionero; ed. de Enrique Rodríguez Cepeda. Colaboración especial y "Bibliografía crítica" de Samuel G. Armistead (Ucla, 1984), I, pp. 59-80.
- SANZ, Gaspar, Instrucción de Música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos (Zaragoza, 1696).
- SARTHOU, Carlos, El castillo de Játiva y sus históricos prisioneros (Valencia, 1494).
- SAUNAL, Damien, "Une conquête définitive du Romancero Nuevo: Le romance assonancé", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVI (1977), pp. 341-459.
- SCHNEIDER, Marius, "¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?", Anuario Musical, 8 (1950), pp. 171-192.
- "Un villancico de Alonso de Mudarra procedente de la música popular granadina", Anuario Musical, 10 (1955), pp. 79-83.
- "Il significato della voce" en Il significato della musica (Milan: Rusconi, 1970), pp. 151-182.
- SERRANO VELASCO, Ana et al., Estudios sobre los teóricos españoles de Canto Gregoriano de los siglos XV al XVIII (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980).
- SHERGOLD, N. D., A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century (Oxford: Clarendon Press, 1967).
- SIEGMEISTER, Elie, Música y sociedad (Madrid: Siglo XXI,

1987), 2ª ed.

SIERRA, José, "El Cancionero Musical de Palacio y la copia de don José Cobaña". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real, 14 de diciembre de 1990.

SILVA de Romances (Zaragoza, 1550-1551). Estudio, bibl. e índices por Antonio Rodríguez Moñino (Zaragoza, 1970).

SILVA de Romances (Barcelona, 1561). Ed. de Antonio Rodríguez Moñino (Salamanca, 1969).

SIMPOSIO sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Cien años de la edición de Barbieri. Palacio Real. 14-16 de diciembre de 1990.

SOLAR-QUINTES, Nicolás Alvaro, "Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época y sobre impresión de música", Anuario Musical, XV (1960), pp. 195-218.

SOLIS, Carmelo, "Juan Vázquez en la Catedral de Badajoz", Revista de Estudios Extremeños I (1974), pp. 127-151.

SOPEÑA, Federico, Música y Literatura (Madrid: Rialp, 1974).

SOTO DE LANGA, Francisco, Il primo libro delle laudi spirituali (Roma, 1583).

SPITZER, Leo, "The folkloristic pre-stage on the Spanish Romance "Conde Arnaldos", Hispanic Review, XXIII (1955), pp. 173-187.

STEIN, Louise Kathrin, Music in the Seventeenth Century Spanish Secular Theater (1589-1690) (Chicago, 1987).

STEUNOU, J. y KNAPP, L., Bibliografía de los Cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos (Paris: C.N.R.S., 1975-1978), 2 vols.

STEVENSON, Robert, Spanish Music in the Age of Columbus (The Hague, 1960).

Spanish Cathedral Music in the Golden Age (Berkeley, 1961).

SUSATO, Tielman, Danserve (Amberes, 1551); ed. de F. J. Giesbert (Mainz: B. Schott's Söhne, 1936).

SWEDELIUS, B. F., "Is the Spanish Romance always quaternary?", Modern Language Notes, XXXIX (1924), pp. 443-444.

SUBIRA, José, "El cuatro escénico español", Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés (Barcelona, 1958-1963), II, pp. 895-921.

- TAPIA, Martín de, Vergel de Música (Burgo de Osma, 1570).
(Madrid: Colección "Joyas Bibliográficas", 1954).
- TELLO, León, Estudios de historia de la teoría musical
(Madrid, 1962).
- TONOS castellanos o Segundo Cancionero de la Casa de Medinaceli (c. 1620. Madrid, Biblioteca Privada de don Bartolomé March; sign. de la Biblioteca de Medinaceli, 13231; sing. de la Biblioteca March, M 860).
- TREND, J. B., Luys Milán and the vihuelistas (Oxford: Oxford University Press, 1925).
The Music of Spanish History to 1600 (London, 1926).
"Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli. Madrid", Revue Hispanique, 71 (1927), pp. 485-554.
- TERNI, Clemente, "Los comienzos del Renacimiento literario y musical en España", Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), I, pp. 185-188.
- TITLI, Maria, Musica e Mito (Torino: Books & Video, 1983).
- TREITLER, Leo, "Hommer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", The Musical Quarterly, 60 (1974), pp. 333-372.
- VALCÁRCEL, Carmen, "La realización musical de la poesía renacentista. (Repertorios vihuelísticos)", Edad de Oro, VII (1988), pp. 143-159.
"Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro" en Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.) Pamplona, Universidad de Navarra, Abril 1990 (Madrid: Castalia, 1991), pp. 529-553.
Reseña del Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI a XVII) (Madrid: Castalia, 1987) de Margit Frenk. Edad de Oro, VIII (1989), pp. 215-219.
"Salgan los músicos y cante una mujer". (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)", Edad de Oro, XII (1993), pp. 333-355.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de, Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas (Valladolid, 1547). Ed. de Emilio Pujol (Barcelona: C.S.I.C., 1965).
- VALERA, Juan, Juanita La Larga. Prólogo de Francisco Caudet (Madrid: Alianza, 1982).
- VALLS GORINA, Manuel Diccionario de la Música (Madrid:

Alianza, 1989), 6ª reimpr.

VANSINA, Jan, La tradición oral (Barcelona: Nueva Colección Labor, 1966).

VÁSQUEZ, Juan, Villancicos y canciones...a tres y a quatro... (Ossuna, 1551).

Agenda Defunctorum (Osuna, 1556).

Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco de Juan Vázquez (Sevilla, 1560).

Transc. y est. por Higinio Anglés (Barcelona: C.S.I.C., 1946).

VEGA, Garcilaso de la, Poesías castellanas completas; ed. de Elías L. Rivers (Madrid: Castalia, 1972).

VÉLEZ DE GUEVARA, Sebastián, Cuarta y Quinta parte de Flor de varios romances (Burgos, 1592).

VENEGAS DE HENESTROSA, Luys, Libro de Cifra Nueva (Alcalá, 1557). [Transcr. y est. por Higinio Anglés en La Música en la Corte de Carlos V (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1984)].

VICENTE, Gil, Tragicomedia de don Duardos; ed. de Dámaso Alonso (Madrid: C.S.I.C., 1942).

Teatro; ed. de Thomas R. Hart (Madrid: Taurus, 1983).

VICTORIA, Tomás Luys de, Motetes (Venecia, 1576).

Missarum Liber Primus (Venecia, 1576).

Missarum Liber Secundus (Roma, 1583).

VILA, Pere Alberch, Odarum (quas vulgo madrigales appellamus) diversis linguis decantatarum Harmonica, nova et excellenti modulatione compositarum (Barcelona, 1561).

VILLALBA, Luis, X Canciones españolas de los siglos XV y XVI.

WAGNER, L. J., "Flemish Musicians at the Spanish Court of Philipp II", Caecilia, LXXXVI (1990), pp. 107-114.

WACKENGHEIM, Abbé Michel, Le rythme, un instrus dans l'Eglise? (Lyon: Editions du Chalet, 1970).

WARD, John, The vihuela de mano and its music, 1537-1576. (Ph. Diss.: New York Univesity, 1956).

WARDROPPER, Bruce W., Historia de la poesía lírica "a lo divino" en la Cristiandad Occidental (Madrid: Revista de Occidente, 1958).

WHETNALL, Jane, "Songs and Canciones in the Cancionero General of 1511" en The Age of the Catholic Monarchs,

1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom. Ed. by Alan Deyermond & Ian Macpherson (Liverpool University Press: Bulletin of Hispanic Studies. Special Issue, 1989), pp. 197-207.

WHINNOM, Keith, "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero General", Filología, XII (1968-1969), pp. 361-381.

La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos (Durham: University of Durham, 1981).

WICKERSHAM, J. P., "Notes on the sonnets in the Spanish Cancionero General de 1554", The Romanic Review, VII, 1 (1916), pp. 328-337.

WOLF, J, Historia de la Música (Buenos Aires: Labor, 1934).

ZALDÍVAR, Alvaro, "La modalidad como base de una gramática musical en el repertorio renacentista". Ponencia presentada en el Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio". Palacio Real, 14-16 de diciembre de 1990.

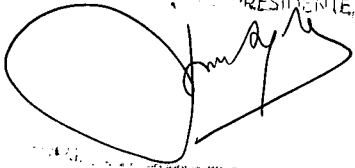
ZUMTHOR, Paul, "Entre l'oral et l'écrit", Cahiers de Fontenay, juin 1981, pp. 9-33.

La letra y la voz de la "literatura" medieval (Madrid: Cátedra, 1989).


Introducción a la poesía oral (Madrid: Taurus, 1991).

REUNIDO EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE APTO "Cum Laude" por UNANIMIDAD
MADRID, UNO de FEBRERO de 1994

EL PRESIDENTE,

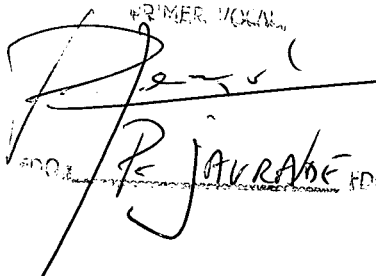


EL SECRETARIO,



Tegóna Blo.

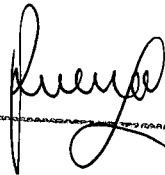
PRIMER VOCAL,



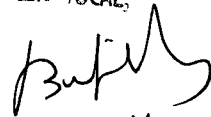
R JARRABE

EDO.

SEGUNDO VOCAL,



TERCER VOCAL,



EDO: Begoña Liza Buono